HISTORY OF PAINTING IN ITALY.

HISTORY

OF

PAINTING IN ITALY

ILLUSTRATED BY ITS

MONUMENTS.

BY

GIOVANNI ROSINI.

NEW EDITION,

WITH

A LIST OF THE PLATES AND ALPHABETICAL AND TOPOGRAPHICAL INDEXES, IN ENGLISH.

VOL. II.

PISA

MDCCCXLVIII.

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/storiadellapittu02rosi_0

STORIA

DELLA

PITTURA ITALIANA

ESPOSTA

COI MONUMENTI

DA

GIOVANNI ROSINI

SECONDA EDIZIONE

TOMO II.

PISA

PRESSO NICCOLÒ CAPURRO

MDCCCXLVIII.

CAPITOLO NONO

PROGRESSI DELLA SCUOLA SENESE

MCCC. A MCCCXXX.

Mentre il bel cielo d'Italia sfolgorava d'un astro sì luminoso e sì puro; risplendeva già fra le stelle minori, ma di chiarissima luce quel Simone di Martino, detto comunemente Memmi (1), e sì noto sopra ogn'altro, per la sentenza del Petrarca: *Duos novi pictores egregios, Ioctum,... cujus inter modernos fama ingens est, et Simonem Senensem*. Ma prima di scendere ad esso, credo conveniente dir poche parole di alcuni pittori Senesi che lo precedettero.

Si è nel Capitolo VII parlato di Duccio; nè siamo tornati a parlare di Mino di Simone, perchè (quantunque coetaneo all'altro, come si ha dal Romagnoli) cessano le sue memorie al 1303 (2).

Ed è grave danno, che di lui non siasi null'altro conservato fuori della Vergine, riportata a pag. 153 del T. I; poichè da quella sembra, che inferiore egli non fosse a Duccio medesimo. Anzi dirò di più, che se il paragone dovesse unicamente farsi tra le due Vergini, senza considerare le altre opere di Duccio, non mancherebbe chi desse a Mino la preferenza. Furono essi per verità due valenti uomini; sicchè sia lode uguale ad entrambi: ma dell'uno e dell'altro chi può essere stato il maestro?

Siccome si è dimostrato, tutto farsi a gradi, sì dalla natura, sì dall'arte, eccetto che per opera di qualche Genio straordinario; è facile ad accorgersi, che tra Diotisalvi e

loro dovea trovarsi qualche pittore intermedio, che indicasse il passaggio ad uno stile tanto migliore, qual si mostra nei loro dipinti. Fattane ricerca, si era creduto di rinvenirlo in un Masserello, dal Romagnoli nominato Morsello di Cilio (3), fiorito verso quel tempo, le cui ultime memorie sono del 1315; e di cui resta in Siena un Crocifisso dipinto sulla maniera di quelli di Giunta e di Cimabue, col Dio Padre in alto, e la Vergine e San Giovanni presso alle mani; lavoro di buon disegno, e di sufficiente espressione.

Ma dopo un esame più maturo si è considerato, che fra i molti pittori fioriti verso quel tempo, in Siena, debbe Massarello di gran lunga cedere al Segna, dal Tizio detto maestro di Duccio. E siccome, per buona sorte conservasi ancora l'avanzo di un suo quadro, di non contrastabile autenticità, lo riporto di contro ad istruzione de' lettori (4).

Tanto il Lanzi, quanto il Montani, annotatore del Vasari (5), e questi sulla fede pare del primo, scrissero che il Segna era nome pressochè ignoto in patria. E il sarà forse stato quando certe minute ricerche sui primi coltivatori delle arti non erano fatte con tanto zelo, come ai nostri giorni si fanno. Ma ora è noto avere il Segna non solo dipinte, come molti altri della sua età, varie coperte dei libri del Comune, e una Vergine con varj Santi per la Prepositura di Casale; ma è noto pure, che il quadro, di cui i quattro Santi intagliati non sono che una parte, fu eseguito per la Chiesa della Badìa della Berardenga, da dove passò all'Accademia. Nella spada di S. Paolo è scritto: SEGNA ME FECIT. Nelle teste, nelle mani, nelle pieghe, (assai migliorate da quelle della Vergine in poi) come anche nell'esecuzione totale scorgesi un pittore, che se fu per un tempo ignorato, non meritava certamente di esserlo. Si ha dal Tizio che colorì una tavola per Arezzo, che egli chiama lavoro egregio; e che pare andasse dispersa.

L'ultime sue memorie sono del 1327 (6).

Il Romagnoli propenderebbe a credere che Duccio non

SANCTUS MOFENUS

fosse scolare del Segna; perchè fiorì verso il 1298: ma considerando che già morto era il Segna nel 1335 (7); e che Duccio visse oltre il 1340, e forse molto più; non veggo ragion necessaria, e neppure sufficiente di contradire all'autorità del Tizio. Ma di chiunque ei fosse discepolo, siccome è tra i pochi, che in vita levarono alto grido di loro; è stato osservato che pressochè sempre, i sommi ingegni, allorchè avviene che manchino di convenienti maestri, si vanno educando e migliorando sui grandi modelli da loro. L'opinione per altro più probabile è che tanto Duccio quanto Mino fossero scolari del Segna.

Ma non terminerassi di parlar del primo, senza dargli la debita lode per un lavoro, che costituì per Siena un'arte nuova; e che, per quanto parmi, diede origine ad un'altra di ben maggiore importanza. Parlo del pavimento di quel Duomo. Se si dovesse credere al Gigli, riportato dal Cicognara, fu cominciato da Duccio nel 1350; ma pare che nel 1342 questo artefice fosse già morto (8).

Pure, fosse prima, o dopo questo tempo, egli è certo che a Duccio debbesi l'invenzione di quei *smisurati nielli di marmo*, come il Cicognara li chiama: e tali veramente sono quei primi di lui, perchè in essi vedesi solcato il marmo per mezzo del ferro, e riempiuti i solchi di una « pece « nera, il che rassomiglia a disegni eseguiti con tutto il « maggiore artifizio (9) ». E parmi chiaro che da questo modo di niellare nel marmo (ponendo cioè il *nigellum* nei solchi) sia derivata, per opera di Maso Finiguerra, nel secolo posteriore, l'altra più fina invenzione di porlo nell'argento solcato da sottilissima punta di ferro; dal che pare che nascesse in Italia l'arte dell'intaglio sul rame (10).

Furono questi lavori, a parere del Romagnoli, del 1310, cioè dopo la famosa Madonna; dei quali, secondo la tradizione, scrive il Della Valle, che fu Duccio mal ricompensato. Tre sono le composizioni da lui eseguite. I Cinque Re Amorrei fatti morire da Giosuè: la strage de' Filistei per mano di Sansone: e la morte di Assalonne.

Sono ridotte in cattivo stato e dal tempo e più da' restauri le due prime. Della terza, essendo intatto il gruppo di Acabbo co'suoi seguaci, in atto di ferire lo sfortunato Principe (11), ne ho di contro riportato l'Intaglio. Credo che sarà bastante a dare una chiara idea di questo nuovo genere di mosaico, tanto poi migliorato coi disegni del Beccafumi; che preziosissimo rende il pavimento del Duomo di Siena; e che forma l'ammirazione degli stranieri, i quali non ne trovano certamente di simili altrove.

Non poche tavolette preziose di Duccio si conservano nella Galleria dell'Accademia di Siena; dalle quali, bene esaminate resulta, che non sono esagerate le lodi dategli da poco in qua.

Dopo Duccio, somma gloria di Siena, e il primo splendore di quella Scuola, fu il celebratissimo Simone. Chiunque ha gentilezza nell'animo restò preso, e si ricorda dei bei versi del Petrarca:

« *Quando giunse a Simon l'alto concetto,*
« *Ch' a mio nome gli pose in man lo stile ec.*

versi, ch'eterno faranno il suo nome, allorchè fiano perite le opere. Ammesso per vero l'Epitaffio riportato dal Vasari nella Vita; pare al Romagnoli che Simone debbe esser nato tra l'agosto e il settembre del 1285: ed aver probabilmente appreso i primi rudimenti dell'arte da Duccio.

Dopo Taddeo Gaddi, egli è notato dal Vasari come discepolo di Giotto « il quale seguitò a Roma, quando fece « la nave di musaico e le altre cose ». Questa asserzione dell'Aretino Storico d'un fatto, che non è impugnato da verun altro scrittore, anzi è coadiuvato dalla testimonianza del Mancini (12), diventa verisimile dalla considerazione, che nel 1298, allorchè Giotto *faceva la nave di musaico,* Simone aveva tredici in quattordici anni: e in quella età non si possono essere appresi che i primi rudimenti d'un'arte qualunque: molto meno, si può essere esperti nel disegno, composizione, e colorito; perchè lo studio di ciascuna di esse parti esige tempo, e non breve.

Cade perciò quanto il Mancini aggiunge, che egli andò a Roma già maestro; e molto più cade quanto pone il Padre della Valle (13) che « lavorò nella Basilica Vaticana in « competenza col Maestro fiorentino ». Sicchè non v'ha mezzo: o conviene apertamente negare l'andata a Roma di Simone con Giotto; o bisogna accedere alla opinione del Vasari.

Ma questa gara cessa di per se stessa quando si consideri che il Memmi in una delle opere più dal Vasari lodate, è tanto prossimo allo stile di Giotto, che per un gran tempo molti periti dell'Arte sono stati indecisi, se la Vergine, che sì bella e sì elegante si conserva nel nostro Campo Santo, sia veramente la sua (14), o non piuttosto quella che Stefano vi dipinse, che ora è perita; e di cui si farà di sotto parola (15). E qual maraviglia? Il mio stile è la verità, poteva dir Giotto: sicchè, chiunque allora cercava la verità, doveva seguir quello stile. La questione adunque si ridurrebbe a pochissimo, o a nulla.

Il colorito più acceso, pregio antico della Scuola Senese, e il comporre più macchinoso, e direi *più affollato*, come lo chiamò il De Rossi, non rilevano. E per quanto nelle tre storie, che si conservano nel Campo Santo, poche sieno le parti non ritocche, non ostante è visibile in esse l'imitazione di Giotto (16). Siccome furono esse dipinte assai posteriormente, sarà luogo a parlarne nel Capitolo XII. Là si esaminerà la nuova opinione insorta, che a lui non appartengano.

Il De Rossi scrisse acerbamente del Memmi: nè vorrò certo imitarlo; parendomi ch'egli si lasciasse trasportare al di là del giusto; poichè la bellezza della Vergine basterebbe essa sola per far giudicare del suo bell'ingegno. Essa è stata intagliata due volte (17), sicchè credo inutile di riportarla. Ma se merita certo gran lode; e se non giuste sono le accuse del De Rossi; non sono però meno lontane dal vero l'esagerate sentenze del Padre della Valle, nelle sue note al Vasari (18).

Le opere di Roma son perite; sicchè giudicar non si possono: perite sono quelle di Santo Spirito di Firenze; e per quanto si ha dal Vasari con gravissimo danno (19): ma quando egli dice, che « a Roma, per aver contraffatto « la maniera di Giotto, ne fu lodato di maniera .... che « fu chiamato in Avignone alla Corte del Papa »: e quando si considera che quelle pitture ai tempi dell' aretino Storico erano sempre in fiore, difficilmente si potrà con qualche ombra di ragione dubitar di quanto egli asserisce.

Ma ci è di più. Nella Vita di Taddeo Gaddi, dopo avere scritto, che egli « amava sommamente Simone, per es- « sergli stato con Giotto condiscepolo e sempre amorevole « amico e compagno »; prorompe in quelle eleganti e soavi parole: « Oh! animi veramente nobili! poichè, senza « emulazione, ambizione, o invidia, v' amaste fraterna- « mente l'un l'altro, godendo ciascuno, così dell' onore « e del pregio dell' amico, come del proprio ».

Laonde, tutto considerando, se, dopo avere appreso i rudimenti in patria, Simone conobbe che molto imparar poteva da Giotto; e se in Roma contraffece la sua maniera, ciò debbe attribuirsegli a lode; ugualmente che a' suoi seguaci debbe a lode attribuirsi, se, da Giotto imitando il migliore, portarono colle loro invenzioni tanto alto come vedremo, le grazie, il merito, e una certa aria particolare della Scuola Senese.

Ma venendo a parlare delle prime opere sue; ciascuno intende, che oramai, dopo Giotto, se non hanno qualche pregio particolare, le picciole tavole, e qualche quadro anche da altare, dove intorno alla Vergine col divin Figlio, siano diversi Santi, ne' loro spartimenti, come avanti a quel tempo da tutti si usava, meritano picciola, o niuna considerazione.

Nulla di più comune quanto l' incontrare antiche tavole con simili composizioni. Quella maniera di situare i Santi attorno alla Vergine col divin Figlio, fu dai pittori cotanto ripetuta, che trovasi per fino in Niccolò Alunno Fuli-

gnate, il quale da taluni si pone tra i maestri di Pietro Perugino.

Le Vergini della Scuola Senese, e quelle specialmente dipinte in questo tempo, in cui tanti pittori fiorivano (20), si distinguono delle infinite altre della Scuola Giottesca, per aver queste un'attitudine lor propria derivante dalla grazia, che il gran Maestro seppe infondere nelle sue. Sono le Vergini Senesi di forme assai meno delicate, più ripiene nei muscoli; oltre quel tingere più vivace, che fu, come crede il Lanzi, ereditato dall'Oriente (21).

Nel 1321 sappiamo che Simone ritoccò la famosa pittura di Mino, dove nessuna figura lasciò intatta, come si disse nel Volume antecedente (pag. 153), eccetto la Vergine col divino Infante, il quale tiene in mano la Carta di donazione, fattale dalla città di Siena.

Più che discepolo, fu suo compagno nei lavori di qualche conto Lippo di Memmo fratello della sposa sua. Di esso scrive il Vasari, che sebbene « non fu eccellente come « Simone, seguitò nondimeno quanto potè il più la sua « maniera »: e il Romagnoli, ponendo all'anno 1313 circa il tempo, in cui fioriva, ne dà ragione di credere, che l'ajutasse nella grand'opera della Sala del Consilio della Repubblica; dove Simone dipinse la presa di Monterosi fatta da Guidoriccio Fogliani da Reggio.

È quella storia della più grande importanza, per le bertesche, battifolli, e macchine da guerra, quali si adopravano in quel tempo: sicchè rimane come monumento al tempo stesso e di pittura, e di architettura militare (22).

Ma se incerto è l'ajuto prestatogli dal cognato in questa grande opera, non può mettersi in dubbio che dipingessero insieme l'Annunziazione per la cattedrale, che trasportata in S. Ansano, dove trovavasi quando il Lanzi scriveva la sua Storia, passò quindi negli ultimi tempi ad ornare la R. Galleria di Firenze (23).

Oltre questa famiglia di pittori, un'altra famosa ugualmente, se n'eccettuiamo la gloria, che a Martino derivò

dall'amicizia del Petrarca, vediamo sorgere in Siena, precisamente verso questo tempo. Essa è quella dei Lorenzetti, uno dei quali cominciò per errore, a chiamarsi Laurati, e quindi continuò nelle Storie con quel nome sino a noi.

Lo stipite della famiglia, che doveva lasciar tanta luce pittorica nella sua patria, fu Lorenzo. Egli fu pittore; fiorì verso il 1313, cioè nel tempo stesso, in cui fioriva Lippo cognato di Simone: ma non sappiamo, nè di qual padre nascesse, nè chi gli fosse maestro: nè dove trovar si possa quadro certo di lui. Dal Romagnoli si cita « nella sagre-« stia di San Pietro, in Castel Vecchio, una tavola ove è « dipinta M. V. con G. C. e un uomo a basso incappucia-« to ec. » Ma fatte le più scrupolose indagini, è stato creduto dai periti dell'Arte, che quella pittura sia opera d'uno dei figli, e probabilmente di Ambrogio.

Esso fu il maggiore della famiglia; Pietro il minore. Di altri, che non lasciarono fama, uno de' quali pittore come i fratelli, per nome Lorenzo, non occorre parlare.

Le prime loro pitture (che d'Ambrogio furono innanzi del 1328, e del 1329 quelle di Pietro) li fecero conoscere per uomini di gran valore; sicchè negli anni susseguenti furono affidati al primo la Nascita della Vergine (24), e al secondo la tavola pei Carmelitani, pagata dal Comune, che tanto piacque all'universale; ma dal Vasari non conosciuta, perchè lodata l'avrebbe meritamente, come lodò senza restrizione tutte le altre opere loro, e quelle specialmente d'Ambrogio, quantunque non vi aggiungesse d'esser egli stato discepolo di Giotto.

Nè a queste due famiglie di pittori si ristringe in quel tempo il vanto di Siena. Ad esse debbe aggiungersi Paolo detto di Neri, che secondo l'opinione del Romagnoli fu pittore ancor esso. Paolo comincia ad esser conosciuto nel 1342, indi sette anni dopo dipinse nell'arco del Pellegrinaio dello Spedale, dove trovasi anco nel 1354. L'opera sua di maggiore importanza, dalla quale appariscono i progressi della Scuola Senese nelle grandi composizioni, fu la

parete dell'Eremo di Lecceto, in cui rappresentò la Coronazione di S. Agostino, nella gloria del Paradiso.

Nelle memorie troviamo citati un Guido di Ghezzo, che indusse alcuni in errore, un Niccoluccio di Massarello, un Angelo di Luca, un Ambrogio di Duccio (25); dei quali facilmente sono opere tante piccole tavole, che s'incontrano senza nome, ma che appartengono a questo tempo. Ed anco nelle inferiori parti della pittura, come sarebbero i lavori di tarsìa, sappiamo dalla Storia, che lodar si fecero e ricercare i Senesi fino d'allora (26).

E qui forza è notare, che il Lanzi non si ricordò di questo fatto (impugnabile, perchè resulta da documenti) quando scrisse, che « nulla trovava degl'inventori della « tarsìa, . . . e che altri legni non si adoprarono da prima « che i bianchi e i neri ». Quindi passando al « Brunel- « leschi, aggiunse, che insegnò in Firenze agli artefici la « prospettiva; sicchè . . . . de'suoi precetti profittò singo- « larmente Masaccio in pittura, e Benedetto da Majano in « tarsìa ».

Ma da questi, che morì nel 1498 di anni 54, retrogradando fino al 1331, non trovasi meno d'un secolo e mezzo: e in quell'anno appunto si condusse ad Orvieto maestro Giovanni Ammannati senese, che diede il disegno, e cominciar fece gli stalli pel Coro, « a legni di vario colo- « re con tutta la magnificenza e artifizio possibile ». A Siena dunque si deve, se non l'origine, il miglioramento di un'arte, compresa in quelle del disegno (27).

Così le vediamo procedere tutte regolarmente, giovandosi scambievolmente fra loro.

E causa principale dell'incremento, che riceverono esse in Italia nel principio di questo Secolo, furono tre grandi monumenti religiosi, il Campo Santo di Pisa, il Tempio di Orvieto, e quello di Santa Croce in Firenze; come nell'antecedente aveano offerto le loro pareti ai primi pittori Italiani la chiesa di San Piero in Grado presso Pisa, e la gran basilica di Assisi.

Giotto era stato il primo ad ornare il Campo Santo Pisano, e il tempio di Santa Croce: per quello di Orvieto (dove non si sa comprendere com'ei non fosse chiamato) i primi ad esercitarvi i loro pennelli furono pittori Senesi (28). E ciò non dee far maraviglia, quando si pensa, che in una città di sì piccola popolazione, negli ultimi anni di Giotto, quelli che esercitavano la pittura non erano minori di cinquanta.

Questo numero vittoriosamente risponde a coloro, che ai tempi nostri, osano dire che i coltivatori delle Belle Arti son troppi. Assai meglio dir si potrebbe, che quelli che le amano, e che sanno apprezzarle, son pochi!

NOTE

(1) Memmo chiamavasi il padre della sua sposa. « È cosa antica che il « genitore della moglie sia chiamato dal genero col nome di padre ». Della Valle, T. II, pag. 82.

(2) Il Romagnoli li pone come fioriti ambedue nel 1281: il che mostra che Duccio ebbe lunghissima vita, in paragone di Mino. Questi dipinse in Palazzo anche un S. Cristofano, che è perito.

(3) Com' egli stesso crede non esser che uno con Massarello.

(4) Si osservino le pieghe dei panni della Vergine, che tengono del greco. Ciò indurrebbe a credere, o che gli altri tre Santi fossero dipinti molto tempo dopo, o che la Madonna non fosse sua. Ma l'essersi trovati insieme uniti, fanno propendere alla prima opinione. Il Cristo di Massarello è all'Accademia.

(5) T. I, pag. 376. Notisi che dal Montani si annotò il Vasari di Firenze sino alla Vita di Luca della Robbia; che fu poi continuato con molto senno e assai maggiori lumi dal Sig. Masselli.

(6) Romagnoli.

(7) Si ha da un Documento riportato dal de Angelis nelle note al Lanzi.

(8) I primi lavori suoi sono nel 1282, anno, in cui si ha dal Romagnoli che dipinse i Libri del Camarlingo. Dandogli anco 16 anni di vita, nel 1350 ne avrebbe avuti 84. Il Benvoglienti, riportato dal Romagnoli, lasciò scritto d'aver trovato nei Libri delle gabelle del 1342, nominato Galgano del già maestro Duccio. Questo Galgano fu pittore, ed ebbe un fratello per nome Ambrogio, che fu Architetto.

(9) Lib. II, cap. 4. In seguito si tenne un metodo differente « ravvicinando fra loro i marmi di varia tinta, talchè tassellando il piano con pezzi di « marmo configurati secondo il disegno, si venisse a dare distacco e rilievo « alle figure ».

(10) È qui da notarsi, che antichissimo era l'uso presso gli Orientali di far lavori sopra metalli intarsiati con oro ed argento, e che si chiamavano all'*agemina*. E siccome per fare le figure dentro i compartimenti d'argento si servivano di quella bruna materia, che in Italia si chiamò Niello, ne viene la conseguenza, che questa maniera di lavori fosse conosciuta innanzi Maso Finiguerra, che la condusse al più alto grado colla perfezione del disegno. Vedi Cicognara, *Memorie sulla Calcografia*, Parte I, sui Nielli.

(11) Si veda la descrizione, che ne riporta il Della Valle, T. III, pag. 124, e segg. Ivi si aggiunge che il marmo fu da Duccio lavorato col trapano; ma

ciò poco rileva. O col trapano, o collo scarpello, l'operazione è la stessa. Sotto quella storia, trovansi scritti i seguenti:

« Absalon vidi pender pei capelli,
« Poi che fedò le camere paterne;
« E tutto era filzato di quadrelli ».

(12) Trattato inedito sopra le Pitture Antiche.

(13) Vedasi la Nota alla pag. 207, T. II, del Vasari di Siena.

(14) Il Vasari la cita con troppa precisione, per dubitarne, dicendo, che la dipinse « sopra la porta principale di dentro » del Campo Santo.

(15) Quando si parlerà delle opere di Stefano.

(16) V. le Lettere Pittoriche sul Campo Santo di Pisa, pag. 95.

(17) Da Carlo Lasinio, e da Gio. Paolo suo figlio: la prima è nelle Lettere Pittoriche sul Campo Santo di Pisa: la seconda nella Tav. 42 dello stesso Campo Santo, intagliato in piccola misura.

(18) E non dice niente meno, a pag. 208 del T. II, « che lo stile di Simo-
« ne supera quello di Giotto, nel fare grandioso delle figure e nella fecon-
« dità dell'invenzioni ec. »

(19) Il Vasari, descrivendole da par suo, dice « Tutte le cose essere state
« fatte da lui con discrezione e con bellissima grazia. Veggonsi i ladroni in
« croce rendere il fiato; e l'anima del buono esser portata in cielo con alle-
« grezza dagli angeli; e quella del reo andarne accompagnata dai diavoli tut-
« ta rabbuffata ai tormenti dell'inferno ..... ma quello, che sopra tutte le
« cose è degnissimo di considerazione, è veder quelli spiriti che fendono
« l'aria con le spalle visibilmente, perchè quasi girando, sostengono il mo-
« to del volar loro ».

(20) Cominciando dal 1281, in cui si fanno fiorire Mino di Simone, e Duccio della Boninsegna, sino al 1331, cioè per lo spazio di soli cinquant'anni, non si contano dal Romagnoli meno di settantacinque Pittori in Siena.

(21) « L'origine della Scuola Senese si è cercata o fra le Crociate in Orien-
« te.... o in Pisa », ec. T. I, pag. 306, ed. di Milano.

(22) Furono queste disegnate, come lì si vedono dipinte, da Maestro Lando di Pietro, Architetto del Comune. Così il Romagnoli, nella Vita di Simone.

(23) Vi è scritto: « V. D. 1333 Simon Martini et Lippus Memmi de Senis
« me pinxerunt » e non *direxerunt*, come scrive il Padre della Valle, nella nota al Vasari, T. II, pag. 203.

(24) Ugurgieri, Pompe Senesi.

(25) Romagnoli, Memorie MSS. nella P. Biblioteca di Siena.

(26) Veggasi nel T. II, del Vasari di Siena, a pag. 365 la Nota de' Maestri Senesi, che lavorarono di tarsìa nel Duomo d'Orvieto.

(27) Può vedersi nella storia del Duomo d'Orvieto il Documento di n. 31.

(28) È noto poi che l'Architettura di quel magnifico tempio fu diretta dai fratelli Maitani di Siena.

CAPITOLO DECIMO

ULTIMI ANNI DI GIOTTO

E PROPAGAZIONE DEL SUO STILE

MCCC. A MCCCXXXVI.

Fu già cantato da un moderno, che

« *Alto premio è la lode agli alti spirti:* »

e il prezzo ne cresce a dismisura quando altissimo è il labbro da cui si diffonde.

Dante (maestro in Padova di Giotto nelle invenzioni fantastiche, dove lo incontrò per la prima volta) non sì tosto lo seppe in Ferrara, chiamatovi a dipingere dagli Estensi, che invitollo a dar saggio de'suoi pennelli in Ravenna, pei Signori Polentani (1): e testimone là di come andava crescendo in valore; dovè allora intonare quell'Inno, che ripetuto a traverso il corso de'secoli, quando tutte le sue pitture avran ceduto alla forza del tempo (2), durerà lontano quanto il mondo, e sarà per lui fonte perenne di luce, di fama e di vita.

Così per gli Scritti di Plinio, eterna risuona la memoria di Parrasio, e di Zeusi: e dai versi d'Orazio si è diffuso il valore esclusivo e il portentoso magistero di Apelle (3).

Ispirato Giotto dal cantico del Poeta divino, s'alzò a volo novello in quella gloriosa peregrinazione, di cui non parmi esser esempio nella storia. Cominciando da Urbino, dove lo troviamo dopo Ravenna, e scendendo ad Arezzo, indi per Firenze, conducendosi a Lucca, vi dipinse con varj Santi un Redentore, ad istanza del gran Capitano del

secolo (4), dove lasciò espresse, per quanto pare, anco le vere sembianze di lui.

Chiamato poi con desiderio grandissimo a Napoli, dopo aver in più luoghi colla possanza del suo pennello indicata la via della verità pittorica, e a quel Re dato prove della sagacità del suo ingegno; reduce per Gaeta e Rimini dai lidi incantati della Sirena; e quindi, tornato a mostrare in Padova, nel Capitolo del Santo (5), quant'era divenuto più grande, dopo le pitture lasciate nella cappellina degli Scrovegni; giunse quindi a Milano, per annunziarvi lo splendido mattino di quel giorno, di cui doveva Leonardo cominciare il luminoso meriggio.

Ciascuno può di per se stesso comprendere qual effetto prodigioso doveva produrre, vagando per tante contrade un uomo di gran senno (6), ed a cui nessuno contrastava la primazía in quell'arte, della quale sapeva con sì gran perizia unire i precetti alla pratica.

Ma innanzi di condursi nelle due ultime città, doveva ottenere in patria una maggior gloria, dando prova di quanto era grande, anzi universale può dirsi l'ingegno suo, levando al cielo il campanile del Duomo di Firenze, avanti che Brunellesco inalzasse la cupola ammiranda sui piloni fondati da Arnolfo.

Non è dell'argomento nostro il trattare dei meriti di quest'uomo straordinario, come architetto; molto meno tornar si debbe su quanto esposto abbiamo in fine dell'ottavo Capitolo, mostrandolo valente nella statuaria; come non si debbono imitar coloro, che salutar lo fecero Poeta (7). Il suo gran merito è d'essere stato il restauratore della Pittura in Europa dopo i Greci e i Romani: e la grandissima sua gloria d'avere ottenuto dalla posterità, che le lodi di Dante non paressero favore, ma giustizia.

Dal Baldinucci vuolsi che fosse anco esperto nel lavorar di minio; ma, oltrecchè questo nulla, o poco aggiungerebbe agli altri suoi meriti; può vedersi nel Lanzi quello che egli oppone a quanto dall'altro si cita. Le picciole storie

di S. Francesco e di G. C. già nella Sagrestia di Santa Croce, or nell'Accademia di Firenze, non sono altrettante miniature condotte a tempera?

Scrive il D'Agincourt (8) « che Roma fu il più gran teatro de'suoi lavori »; nel che parmi non aver egli considerato con esattezza quello che operò in patria. Roma fu il più luminoso, ma non il campo più grande delle sue opere. La luce dal Vaticano si sparse per ogni parte d'Italia; ma e per la moltiplicità, per la varietà somma, e per l'importanza, i lavori di Firenze superano quelli di Roma.

Quantunque sieno fra le prime sue opere, si tornerà sempre a riguardare con affetto e compiacenza l'Incoronazione della Vergine in S. Croce (9), e il Cenacolo. Quella è stata l'idea primigenia dei tanti Paradisi, che han dipinto i suoi discepoli. L'altra, data nella Tav. VIII della prima edizione, presenta un'imitazione fecondissima, per la moltiplicità dei Santi, che assistono alla gloria della Vergine; e per la grazia de'due angeletti, che suonano a basso l'organo e il violino.

Una simile invenzione, ma più semplice (10), della sua Scuola si vede nell'Accademia delle Belle Arti di Firenze: una in Pisa, di minor merito (11); e molte altrove, di che sarebbe lungo a dire. Anzi pare che quella tanto piacesse ai devoti, dai quali si commettevano i quadri, che ne vediamo continuarne le imitazioni d'età in età, dal Lorenzetti, dall'Angelico, dal Lippi, e fino dai discepoli del Perugino (12).

In quanto al Cenacolo, se una savia critica non fece comprendere a Giotto, che l'attitudine del prediletto Discepolo, per tenersi al senso troppo rigoroso delle Sacre Carte, riusciva sconcia e poco naturale; se un senso di ribrezzo gli fece porre Giuda lontano dagli altri, come ho veduto in varj Cenacoli della sua Scuola; gran semplicità si trova nella disposizione delle altre figure, come accennato si vede già manifestamente nel volto degli Apostoli quel sublime concetto, che destò nella Cena di Leonardo l'ammirazione d'Europa e del mondo (13).

E certamente, come sarà dimostrato, il Vinci fu quello, che fece al pari di Giotto cangiar d'aspetto alla pittura nel suo secolo: ma, per gloria del primo, parmi che non sia da tacersi più grande senza contrasto essere il passo dalla Vergine dei Rucellai di Cimabue (T. I, pag. 131), sino al glorioso suo Transito (pag. 173) dipinto dal discepolo, che non è dalle prime opere del Mantegna, del Francia, e del Perugino a quel vero portento di Leonardo.

E questo avvenne, perchè coll'ingegno felice, di che fu dotato dal Cielo, fu, secondo il Vasari, studiosissimo, e conobbe per tempo come seguir si dovea la natura; della quale « divenne così buono imitatore .... introducendo il « ritrarre bene di naturale ..... che meritò d'esser chia- « mato discepolo di essa e non d'altri (14) ». La qual lode non debbe prendersi strettamente (come se fosse egli stato il primo a far ritratti, e come dassi a credere il Padre della Valle, confutando quel luogo) ma intendere col Lanzi che egli fu il primo a farli adeguatamente; come fu il primo a trarre dalle sembianze vive e presenti la rappresentanza dei personaggi morti ed antichi, che introduceva nelle composizioni delle sue storie. A quest'abitudine parmi che attribuir si debba la gran verità, la quale ammirasi nei volti delle figure da lui dipinte, e che dal Vasari, quando novera i suoi pregi, è chiamata vivezza.

E questa fu la principal qualità del suo stile novello.

La seconda, fu il dare ad ogni volto l'espressione dell'affetto, che doveva risentir l'animo del personaggio rappresentato. E quindi nel Cenacolo (V. T. I, pag. 166) è da considerarsi come la testa del Salvatore esprima il rammarico per l'annunciato tradimento, come in quella di Giuda trasparisca l'ostinazione; in mezzo al dolore grandissimo misto alla maraviglia, che appare nelle sembianze degli altri Apostoli.

Ma più d'ogni sua bell'opera, per ogni riguardo merita considerazione, come si disse, il Transito della Vergine, dove nei circostanti è tanta varietà di sensi e di affetti; e

nella testa di lei traspare tanta parte di Paradiso! Poterono quelle sembianze dopo un secolo essere perfezionate e santificate dall'Angelico, ma la prima ispirazione sta lì.

Loda il Vasari per terza sua qualità l'ordine, a cui va congiunta la disposizione. Da quello resulta, che le figure sieno di maniera composte, sì che ciascuna faccia l'ufficio proprio: pregio, che sì alto elevò Raffaello, e che nessuno possedè al pari di lui.

Quand'ogn'altro mancasse, il pastore che beve; e Santa Chiara, che seguitata dalle molte sue Vergini (15), viene a baciar la mano del Patriarca defunto, basterebbero sole a far fede della verità di quanto afferma il Vasari, sul merito di Giotto. E siccome questi due veri miracoli dell'arte incipiente (16) rimangono ancora nel superior tempio d'Assisi, e stanno a confermare quanto dallo Storico Aretino si asserisce; penso che servir debbano a noi di prova, per credere quello, ch'ei scrive sui meriti delle opere dei varj Artefici, che dopo lui son perite.

A queste qualità del Fiorentino Maestro aggiungesi la facilità, sicchè le pitture sue sembrino esser nate al movere del pennello senza fatica nè stento; e la grazia, senza cui, nome vuoto di senso dissero i Greci essere la stessa bellezza.

In quanto al colore, di cui nulla scrivono nè il Vasari, nè il Lanzi, pare che i periti dell'Arte consentano a concedergli non solo il merito di un allontanamento totale dalle tinte crude e nerastre dei Greci, ma un'armonia placida, e « qualche morbidezza specialmente nei quadri che « egli dipinse sul legno ed a tempera ».

Con questi pregi, che pochi certamente impugneranno, ciascuno intende come gli uomini savj, che esercitavano la pittura, dovettero convincersi della giustezza de' suoi metodi, e cercare di seguitarli dove e come potevano. E intendo dimostrare questa verità con quattro principalissimi esempj.

Nè certamente credo che ai lettori rincrescerà di vedere in scena ricondotto quel bizzaro ingegno, che tanto di cuo-

re divertivasi a turbare i sonni del vecchio e troppo mansueto maestro; e che destinato a perire di vera morte nella famosa rappresentanza di un Inferno da giuoco, dovè la vita, secondo la sentenza dell'Ariosto (17),

« *Alla Fortuna che de' pazzi ha cura* ».

Il Baldinucci con un'asseveranza tutta sua propria, e che solo rimane inferiore alle jattanze del Padre della Valle, scrive nell'Apologìa: « Le opere di Buffalmacco appe-
« na si possono vedere senza riso ».

Taluno potrebbe rispondergli, e a gran ragione, che senza riso udir non si possono tanto strampalati giudizj.

Così di lui non pensava il Vasari, che lo chiama « buon
« maestro ec. . . . . che conduceva le cose con attitudi-
« ne e giudizio »: in fine « che quando volle usar dili-
« genza, non fu inferiore a niun altro de' suoi tempi ». E queste sono altrettante mentite alle insolenti frasi del Baldinucci. Ma non sono i suoi pregi, quali essi sieno, di che intendo qui parlare: bensì del cambiamento di maniera, che egli fece negli ultimi suoi anni; e del suo avvicinarsi allo stile di Giotto.

Volgasi l'occhio a sinistra, e si vedranno, sotto alla testa d'un religioso Domenicano (assai ben disegnata, e meglio dipinta) una figura di guerriero piena di grandezza e di dignità, e quella di una Santa Caterina, sparsa di dolcezza, e di grazia, e quali certamente nessuno poteva credere sin qui, che Buffalmacco fosse capace di effigiarle.

E pur sono questi gli avanzi di quanto egli aveva dipinto in San Domenico di Perugia, nella quale opera, secondo il Vasari « avanzato egli aveva se stesso (18) ». Memore di questo giudizio dell'Aretino Storico, ne feci ricerca in quella città. Trovansi nell'interno del campanile di San Domenico, dov'era l'antica cappella, furono disegnati esattamente, e li riporto (mi servirò d'una poetica espressione), come gli alberi disarmati d'una nave per somma ventura scampati dal naufragio.

Con Buffalmacco, e con i suoi amici, che seco si avevano,

II.

secondo l'espressione del Vasari, « sguazzato ogni cosa » terminò la scuola del Tafi; non avendo potuto continuarla quel Giovanni da Ponte, scioperatissimo uomo, se mai ve ne fu: del quale segue a scrivere l'Aretino Storico, che gli « amici suoi contentò più nei piaceri che nelle opere .... « terminando ad un tempo le sostanze e la vita ».

Sicchè la conclusione del fin qui detto si è, che la Scuola del Tafi, la quale non avea mai potuto venire in contrasto colla rivale, terminò col mostrare al mondo, che Buffalmacco, per divenir maggior di se stesso, dovè seguitar le orme di Giotto.

Seconda prova di quanto esposi, sarà un'opera di Bertolino da Piacenza, di cui si è parlato nel Volume antecedente, e che trovasi a fresco dipinta nel Duomo di quella città (19). Me ne sono procurato il disegno, e la pongo sotto gli occhi de' miei lettori, acciò sia da lor giudicato se vero è quanto parmi; cioè, che quando se ne vogliano eccettuare le forme non bene scelte; sì per la disposizione delle figure, sì per le attitudini di esse, ma specialmente per i moti dell'angeletto, che vedesi in alto, e che dovevano accompagnarsi a quelli dell'altro che è perito, indica che Bertolino aveva in qualche modo veduto le pitture di Giotto (20).

Ma quando anche fosse provato (il che parmi assai difficile) che questo fresco fosse da lui eseguito, prima che Giotto passasse gli Appennini: l'avere egli già dipinto nelle grandi chiese d'Assisi e di Roma, centro l'una e l'altra dei pellegrinaggi di tutta la Cristianità, pone fuor di dubbio, che il suo stile doveva essersi propagato se non altro per le reminiscenze, e per i disegni.

E siccome le opere eseguite in quelle città, a paragone delle altre, meritavano la preferenza: non è maraviglia, che quello stile si preferisse, che pareva migliore; e che tale dovè parere anche a quei molti, che pur innanzi tenevano altra via.

Ma ben più trionfante delle due surifferite è la prova che nasce da quanto segue.

Ugolino di Maestro Vieri Senese, fiorito dal 1326 in poi, sarebbe un nome ignoto nella Storia dell'arte, come ignoto apparve al Lanzi, senza i suoi mirabili lavori a smalto nel famoso Reliquiario d'Orvieto. La prima notizia di esso si ebbe dal P. della Valle, nella storia di quel Duomo (pag. 252), che nulla, o poco dice dell'autore; ma riporta intagliate le dieci storie, che si riferiscono al miracolo notissimo; il quale si ammirò poi con tanta sublimità rappresentato da Raffaello nel Vaticano (21).

Tacendo sui meriti e le altre particolarità di quel lavoro, estranee alla pittura, e che formano di quel Reliquiario uno de'monumenti più straordinarj della perizia degli Artefici senesi, nella prima metà di quel secolo; dirò che bene esaminate le composizioni, il disegno, e l'espressione di molte teste, nasce il sospetto che non possano esser l'opera di un orafo; ma che i disegni siano stati fatti da uno dei più riputati pittori di quell'età.

La più copiosa, e forse la migliore di dette storie, che vedesi di contro esattamente intagliata, può servire a dimostrazione di quanto dico. Essa rappresenta il sommo Pontefice Urbano IV, che seguitato dai Cardinali e scesa la china di Orvieto, è giunto al Ponte di Riochiaro incontro al sacro Corporale (22). Si esamini in ogni figura il disegno, la disposizione, il panneggiamento, e quel far la parte loro in ciascuno degli attori introdotti; e si pensi, se la stessa mano, che sì bene potè esprimere la riverenza nel viso e negli atti del Pontefice; l' attenzione ne'due Cardinali che lo seguono; l'intertenersi sugli effetti del miracolo, che fan tra loro i Cardinali seguenti; e soprattutto i moti dei cantori sì variamente rappresentati nelle loro sembianze; si pensi, dissi, se quella mano potè stare inoperosa; e nel tempo dei Memmi e dei Lorenzetti, non dar di piglio ai pennelli, e venire in lotta con loro!

E qui, ugualmente che per le pitture d'Assisi, costretto sono a notare, che assai mi duole di non poter sottoporre intagliate ai lettori tutte le storie, che adornano quel Re-

liquiario, acciò gli Artefici, dai quali si cerca di ricondurre l'arte all'antica semplicità, veggano con quai modi ottenevasi allora una sì schietta rappresentanza del vero.

Nel che certamente non intendo trattar questioni, e dar precetti molto meno: ma per l'effetto che si risente da quella sì pura ed ingenua espressione dei moti dell'animo, candidamente indicare la via di ottenerne un eguale.

Ma ci è di più. Gli affetti in quelle storie tanto erano più difficili a variarsi, in quantochè non rappresentavano scene disparate, differenti, e lontane; ma tutte derivavano da un solo avvenimento, e dalle sue conseguenze. La maraviglia era ispirata dal primo; la divozione dalle seconde.

Or credo che difficilmente allora si potesse, e che anche oggi in tanta ricchezza di nozioni, e dopo aver sottoposti gli umani affetti alla più sottile analisi, difficilmente si potrebbe esprimere con maggior varietà nei volti dei personaggi effigiati, l'espressione di quei due soli sentimenti, da cui dovevano esser tutti compresi (23).

Da queste considerazioni nasce la conseguenza, che se Ugolino di Vieri smaltò nel Reliquiario Orvietano i disegni altrui, è un Artefice di gran valore: ma se inventò, e disegnò anche di propria mano quelle storie, andar merita di pari passo co'più famosi de'suoi tempi.

Ma tutto questo nulla rileverebbe pel caso nostro; se la composizione, e il disegno, e le figure ed i panni non fossero sì Giotteschi, che di uguali non si erano veduti ancora fuori della Scuola di quel gran Maestro. Allorchè io vedeva quelle storie sì bruttamente espresse dal bulino, che le intagliò pel Padre della Valle, nella sua Storia del Duomo d'Orvieto, peggio poi forse copiate per l'opera del D'Agincourt, non potea di gran lunga immaginare, che gli originali fossero eseguiti veramente da mano maestra. Ottenuto avendo di farne trarre un lucido esatto (24); n'è venuta la conseguenza d'accrescer gloria per Siena, e vanto per Giotto.

Ma il maggior vanto per lui (come la quarta prova della propagazione del suo stile) fu la docilità, con cui, vedute le sue opere, lasciando l'antica via, si diede in Napoli a seguitarlo il più famoso dei Pittori di quel tempo, che dal Zaist si vorrebbe Cremonese, ma che dai più vien tenuto per Napoletano. Parlo di maestro Simone.

Era egli stato a scuola da Filippo Tesauro; e pare da quanto scrive il De Dominici (25), che prima del viaggio di Giotto a Napoli, le sue opere lodate non fossero come quelle dei trapassati pittori.

Ma dopo Giotto, confortato dalle sue lodi, spinto dall'esempio e animato dalla celebrità, che andava crescendo colle opere ivi eseguite, ne prese di tal fatta la maniera, che ne apparisce come suo discepolo. E sebbene il Lanzi (nel conflitto se discepolo fosse o del Tesauro, o di lui) scriva « che potè esserlo d'entrambi »; poichè lasciò l'antica maniera per la nuova, non parmi che rimaner possa dubbio. Lo stesso avvenne a Guido Reni, abbandonando la Scuola del Calvart; nella quale se fosse rimasto, invano forse si desidererebbero e l'Aurora, e l'Assunta, e il San Pietro, non che le mirabili Vergini di Bologna, di Faenza, e di Forlì (26).

Di alcune particolarità della sua vita, come de'suoi pregi, sarà da dirsi in uno dei Capi seguenti: basti qui d'averlo nominato come uno dei principali, che, veduta la maniera di Giotto, si diede, lui vivente, alacremente ad imitarlo.

E in mezzo a tanta luce; al ripetersi delle sue lodi, crescea nella fama; e in mezzo ai cantici di gloria si avvicinava al sepolcro. E colla rarissima sorte vi si avvicinava d'essere apprezzato, acclamato, e premiato largamente anche in patria. Pare, che al cessare di colui, che la trovò crudele matrigna; se affatto non si estinsero, si diminuirono almeno i fuochi di quelle tre faville, che avevano acceso gli animi (27); faville, che arsero però di nuovo ai primi lavori del gran Buonarroti.

Ma nel mentre, che il Campanile di Santa Maria del Fiore andava inalzandosi, egli volle lasciare un'ultima opera a Firenze, che fu nel tempo stesso un monumento e un ricordo: poichè nella Sala della Mercanzia, con « propria e verisimi- « le invenzione, dipinse il COMUNE RUBATO DA MOLTI (28) ».

Questa specie di politico testamento in colori conteneva una prova novella della sagacità dell'ingegno suo: come le Storie dell'Apocalisse in Napoli la conservavano della sua immaginazione e del suo sapere.

E perchè mai gli stranieri, che da Roma, dopo avere ammirato i portenti di Raffaello e di Michelangelo, si conducono in quella metropoli, allorchè con ansietà dimandano delle pitture del Fiorentino Maestro, debbono udirsi rispondere: Son cancellate? E non furono già dalla mano del Tempo, che ha rispettato quelle di Firenze, e d'Assisi: non da quella delle barbare soldatesche, che poi fecer fuoco sotto le marmitte (29), nelle mirabili Stanze Vaticane: non dai moti del Vesuvio, che in qualche eruzione ne abbia fatto crollar le muraglie; no. Quelle pitture disparirono, perchè parve a un Delegato del Convento di Santa Chiara, che « per i loro o- « pachi colori rendessero oscura e malinconica la chiesa ».

« Consiglio sciocco soprammodo » affrettasi a gridare il De Dominici (30); ma che omai nulla giova per quanto si è miseramente perduto. Pure, poichè non può ripararsi al mal fatto, giovi almeno il sapersi che quel Delegato senza cervello si chiamò Bavionuovo: e la sua memoria e il suo nome passino alla posterità colla fama dovuta.

Così perirono, prosegue l'Autore Napoletano, le « pre- « ziose memorie di tant'uomo », le quali tanto più saranno da compiangersi, allorchè si rifletta, che gli Artefici dei secoli posteriori poterono giovarsi, come si giovarono in fatto per le loro invenzioni, dell'ajuto degli uomini letterati e filosofi, che insieme con loro fiorivano; ma in quanto a Giotto, se per le composizioni fantastiche l'Alighieri amico suo potè metterlo in via, per ogni altra parte dovè egli ricorrere al fondo proprio.

E che quello fosse fecondo, e che ogni buon seme vi fruttificasse, lo dimostrano e la varietà immensa delle sue opere, e la profonda dottrina, che da lui trasfusa, riluce nelle invenzioni dei suoi principali discepoli. Ma vuolsi qui solamente parlar dell' ingegno.

Lasciando a parte l'arguzia, e la sottigliezza di scegliere una mosca, e dipingerla sul naso ad una figura del maestro, per ingannarlo, come di fatti lo ingannò (31): qual giustezza di mente non si ravvisa nella formazione di quel cerchio perfetto, eseguito in Pisa d'un sol tratto alla presenza del Cortigiano del Papa, che lo ricercava d'alcun suo disegno (32), per giudicare di quanto ei valesse!

Qual profondità di filosofia non siamo costretti a riconoscere nel modo, con cui soddisfece al Napoletano Re (dal quale era sollecitato a volergli dipinger il suo Reame) con l'effigie di quel basto nuovo, e col bastato animale che lo fiuta (33)!

In fine, qual rara cognizione degli uomini non si riconosce in quella sentenza, che

« *Mancando roba, par che manchi senno* (34)!

E se a questo aggiungeremo, che fu, come poi scrisse il Boccaccio, bellissimo favellatore; uomo dabbene, senza ombra d'invidia (35), e ripieno di gentilezza e di cortesia; qual maraviglia se tante doti, esaltate, ripetute, propagate, gli meritarono l'universale consenso; e (quello, che più d'ogni altro debbe ammirarsi, morto che fu Dante) l'amicizia e l'affetto del grand'uomo, che raccolto n'aveva l'eredità.

Che se per una strana vertigine, l'Europa ingannata dagli scherzi di un bell'ingegno (36), non rende ai tempi nostri al Petrarca l'altissima stima che merita; tempo verrà ch'ei riprenda nell'ammirazione degli uomini quella corona, che vivente meritò di cingere in Campidoglio.

Così Giotto, che avea veduto illuminare dall'Alighieri i primi suoi passi; potè veder dal Petrarca spargersi di luce gli estremi: e, lasciando la vita gloriosamente l'anno 1336, comparire alla memoria dei posteri in mezzo a due Stelle, che come le Maggiori del Polo non tramonteranno giammai.

NOTE

(1) Non v'ha studioso di Dante, il quale non si ricordi di quei versi nel XXI del Paradiso:

« In quel loco fu' io Pier Damiano;
« E Pietro peccator fu nella casa
« Di nostra Donna in sul lido Adriano.

Or questo Pietro secondo, che fu degli Onesti, nobilissima famiglia, e fondò l'ordine Portuense, nel 1080 fece anche edificare a due miglia da Ravenna sulla spiaggia dell'Adriatico la picciola Chiesa, denominata S. Maria in Porto Fuori (nome che tolse dal prossimo Porto) di cui il campanile servì per un tempo di faro.

In questa chiesa rimangono gli avanzi delle pitture di Giotto, nel Presbiterio, in due cappelle laterali; e alcune poche nella nave di mezzo. È tradizione in Ravenna che la chiesa intera fosse da lui dipinta: e se ciò è vero, dovè quel luogo esser veramente il più bel teatro della sua gloria; se debbe giudicarsi da quello, che di presente si vede.

Nel Presbiterio sulla parete sinistra sono rappresentate la Nascita e la Presentazione al Tempio di Maria Vergine: nella destra la Morte, l'Assunzione, e la Coronazione. La Strage degl' Innocenti, in quel che rimane, fa nascere un gran rammarico, per quello che si è perduto.

Può il resto vedersi nella Guida di Ravenna.

In essa città pare che Giotto lungamente si trattenesse, in compagnia di Dante, dipingendo in San Francesco, in San Giovanni della Sacra, e nel Monastero di Santa Chiara, eretto nel 1250 da Chiara Polentani, di famiglia Guelfa, e che non pertanto, con grandissimo onor suo, diede ricovero al gran Poeta.

Si consultino le Memorie Sacre di Girolamo Fabbri, storico diligentissimo, per notizie più particolari.

(2) « Credette Cimabue nella pittura ec.

(3) Si ha nell'Epistola Seconda del Lib. I; che così traduce il Dati nella sua Vita di Apelle:

« Per editto vietò ch'altri che Apelle
« Pingesse, od altri che Lisippo in bronzo
« Scolpisse il volto d'Alessandro il forte.

(4) Castruccio. Questo quadro è stato riposto in onore; ed è senza ritocchi. Stava in S. Martino; adesso è nel Liceo. Quelli, che il Vasari crede rappresentare l'Antipapa e il Bavaro sembrano essere S. Paolino Vescovo, e Castruccio stesso.

(5) Il Vasari ne scrive in modo da far nascer dubbj: ma l'egregio Signor Giannantonio Moschini, nella Guida di Padova, taglia ogni controversia, dicendo (pag. 15). « Qui (nel Capitolo) erano le pitture di Giotto.... che il

« P. della Valle mal cercava nella Cappella di San Felice ». Molti han confuso queste pitture, che più non si vedono, con quelle della Cappellina degli Scrovegni eseguite nel 1303, come pone l'Anonimo; e che si conservano ancora.

In quanto a quelle della gran Sala della Ragione, ugualmente in Padova, se ne parlerà in uno dei Capi seguenti.

(6) Se ne vedono le prove in quanto si racconta di lui. Vedi pag. 25 e 26.

(7) Vedasi la nota (34).

(8) T. IV, pag. 367.

(9) Riportata dal D'Agincourt, come si è notato altrove, alla Tavola CXIV, n.° 4, e 5.

(10) Nel Catalogo del 1836 è posta sotto il n.° 4.

(11) Nella piccola chiesa di S. Ranieri, sul prato del Duomo, dove è anco il Cristo di Giunta.

(12) Quello del Lippi è grandiosissimo nell'abside del Duomo di Spoleto: e se ne vede uno dello Spagna, scolare di Pietro Perugino, in una cappellina prossima al convento di S. Fortunato, in Montefalco, presso Fuligno.

(13) Vedasi l'Opera di G. Bossi sul Cenacolo di Leonardo.

Il Disegno di quello di Giotto, da me riportato, alla Tav. VII, della prima edizione, è stato fatto colla più gran diligenza dall'egregio Giuseppe Rossi, e coi lucidi delle teste sotto gli occhi. Se n'esamini ogni volto, e si riconoscerà che nelle misure adottate, in questo genere d'incisione, difficilmente potea farsi meglio. L'attitudine poi di S. Giovanni riuscì poco conveniente, perchè Giotto ignorava forse l'uso di assidersi a mensa nei lettisternj, ai tempi di Gesù Cristo. Il Pussino nel Sacramento dell'Eucaristia evitò tal difetto, rappresentando, come notò il Bellori nella Vita, *i letti all'uso antico*.

(14) Piacemi qui riportare un luogo di Giambatista Belli, MS. nella Magliabechiana, riducendolo alla moderna ortografia:

« Divenne Giotto nella pittura maestro eccellentissimo, e salì in tanta fa-
« ma, che pubblicamente si diceva ch'egli avea ritrovata la pittura antica.

« E questo è, perchè lasciando egli la rozza e poco dotta maniera de' Gre-
« ci, recò l'arte al naturale, accompagnandola con grazia e gentilezza: e (ve-
« dendo quello, che altri in sino allora non avea veduto) fu maraviglioso
« nella compositura, vario nelle invenzioni, diligente nel colorire, diligente
« ritrovatore del vero, ed imitatore grandissimo della natura.

« E fra le altre cose, osservo questo nelle sue pitture (ch'è molto bello)
« che tutte le sue figure pare che facciano quello che si conviene loro. Quel-
« le, che hanno dolore, pajono malinconiche, le liete allegre: e quelle, che
« hanno di che temere, pare che sieno paurose: la qual cosa in sino a' tempi
« nostri, non pare che abbia osservato alcuno altro meglio che Michelangelo
« Buonarroti ec. »

(15) Se ne vede un intaglio, poco ben eseguito nel D'Agincourt, Tav. CXVI, n.° 12.

(16) E non questi soli; ma i due medici, che abbandonano l'ammalato, n.° 8; e S. Francesco Predicante, al n.° 1 della Tavola suddetta.

(17) Egli fu l'inventore di quella famosa rappresentanza, ch'ebbe luogo

in Firenze il primo di maggio dell'anno 1304; dove « si ordinarono in Arno « sopra barche e navicelle palchi; e feciousi la simiglianza e figura dell' In- « ferno con fuochi, e altre pene e martorii, con uomini contraffatti a demo- « nj, orribili a vedersi ». Vill. L. VIII, C. LXI.

Il Vasari aggiunge, nella Vita di Buffalmacco « ch' egli si trovò ..... ad « ordinare la festa .... e quando il ponte di legno rovinò ... egli non vi mo- « rì, come molti altri fecero, perchè quando appunto rovinò il ponte ... egli « era andato a procacciare alcune cose, che per la festa mancavano.

(18) E anco da molte figure della Crocifissione, che rimangono nel Campo Santo Pisano apparisce smentito quanto scrive il Baldinucci.

(19) Sufficientemente conservate.

(20) Questo affresco vedesi nel Duomo di Piacenza, entrando, a manca. Pare che Bertolino fiorisse nei primi trenta anni del secolo XIV.

(21) Detto la Messa di Bolsena, intagliato dal Morghen nella Collezione data dal Volpato.

(22) Nella Storia di contro è rappresentato il Vescovo di Orvieto, che giunge da Bolsena col Sacro Corporale, accompagnato dal suo Clero. Si faccia il paragone di questo intaglio con quelli dati dal D'Agincourt, e dal Della Valle, e si vedrà che vi mancano per fino delle figure.

(23) Crede l'egregio Ettore Romagnoli che questo Ugolino debbe avere appreso il disegno o dal Memmi, o da alcuno dei Lorenzetti. Se non m'inganno, il suo stile avvicinasi a quello di Pietro. Prima del Reliquiario aveva terminato un'opera (s'ignora qual fosse) « per fare il dono al Capitano del- « la Guerra » che fu Guidoriccio Fogliani, per avere acquistata per sorpresa la città di Massa.

Concorse Ugolino alla sepoltura di lui, fatta con grand'onore dalla Repubblica, dopo la pestilenza, nel 1351. È ignoto l'anno della morte di sì raro artefice. *Romagnoli*, Mem. MSS. nella P. Biblioteca di Siena, T. II, pag. 299 e segg.

(24) E qui debbo render pubbliche grazie a S. E. il Cardinale Orioli Vescovo di Orvieto, e all'egregio Sig. Leandro Mazzocchi, Operajo (o come là chiamasi Camarlingo della R. Fabbrica) che non solo me lo fecero pervenire, ma vollero farmene dono. Con questa sola diligenza potea chiaro manifestarsi il gran merito dell'Artista Senese.

(25) T. I, pag. 64.

(26) L'Aurora, nel palazzo Borghese a Roma, intagliata dal Morghen, l'Assunta in Genova, cominciata sì maestrevolmente ad intagliarsi dal valentissimo Garavaglia, rapito immaturamente alle Arti, e che or si termina dal valente Anderloni suo suocero: il San Pietro con S. Paolo, già degli Zampieri, adesso nella R. Pinacoteca di Milano, intagliato egregiamente anch'esso dal Cipriani. Del genere stesso, e della stessa forza di disegno è il San Girolamo, con due angeli in alto in bel paese, citato dal Malvasia, dipinto pel Cardinal Franzoni di Genova, passato a far parte della mia collezione.

La Vergine qui citata di Bologna è quella, che fu intagliata dal mio carissimo Rosaspina, col Bambino che dorme; la quale diede il modello alle tan-

te grandi e piccole, che se ne hanno del Sassoferrato: ma per l'espressione celeste del volto, la Concezione di Forlì, e la Vergine con varj Santi dei Cappuccini di Faenza, mi pare che superino quanto si conosce di lui.

(27) « Superbia, invidia ed avarizia sono
« Le tre faville che hanno i cuori accesi ». DANTE.

Ho altrove notato, come al David del Bonarroti furono dai giovinastri fiorentini, spinti dagli emoli suoi, tirati i sassi, e fattevi intorno delle lordure. La notizia trovasi in un MS. della Magliabechiana, che contiene le Storie Fiorentine di Marco Parenti, T. VI, anno 1504.

(28) Il Vasari aggiunge nella prima edizione, a questo luogo: *Per metter paura ai popoli*.

(29) Dopo il Sacco del 1527. La cosa è notoria.

(30) T. I, pag. 65.

(31) Vasari, nella vita.

(32) *Ibid.*

(33) *Ibid.*

(34) Giotto non può mettersi fra i Poeti di quel tempo, troppo essendo egli lontano dai due Guidi, e da altri.

Non ostante chi fosse vago di conoscere i Versi di lui, ecco una Canzone in lode della Povertà, qual si trova nella Laurenziana (*Cod.* 47, Pluteo 90 *Infer.*), già riportata dall'egregio Sig. Ruhmor, nel suo Volume II; ma corretta di nuovo colla più gran cura sull'Originale; dove, come vedrassi, son varie mancanze.

I.

Molti son que', che lodan povertate,
E ti dicon che fa stato perfetto,
S' egli è provato e eletto,
Quello osservando, nulla cosa avendo.
A ciò inducon certa autoritate,
Che l' osservar sarebbe troppo stretto:
E, pigliando quel detto,
Duro estremo mi par, s' io ben comprendo,
E però no 'l commendo.
Ch' è rade volte estremo senza vitio:
E a ben far difitio
Si vuol sì proveder dal fondamento,
Chè per crollar di vento,
O d' altra cosa, chè sì ben si regga,
Che non convegna poi, si ricorregga.

II.

Di quella Povertà, ch' è contro a voglia,
Non è da dubitar, ch' è tutta ria,
Che di peccare è via,
Facendo spesso a' giudici far fallo,
E d' onor donna e damigella spoglia,

E fa far furto, forza, e villania.
E spesso usar bugia,
E ciascun priva d' onorato stallo.
E piccolo intervallo,
Mancando roba, par che manchi senno,
S' avesse rotto renno
A qual vuol sia, che povertà tel giunga:
Però ciascun fa punga (1)
Di non voler che innanzi gli si faccia,
Chè, pur pensando, già si turba in faccia.

III.

Di quella povertà, ch' eletta pare,
Si può veder per chiara sperienza,
Che sanza usar fallenza
S' osserva, o non, siccome si conta.
E l' osservanzia non è da lodare;
Perchè discretion, nè cognoscenza,
O alcuna valenza
Di costumi, o virtute le s' affronta.
Certo parmi grand' onta
Chiamar virtute quel che spegne il bene;
E molto mal s' avvene
Cosa bestial preporre alla virtute:
Le qua' donan salute
A ogni savio intendimento accetta,
E chi più vale in ciò più si diletta.

IV.

Tu potresti qui fare un argomento,
Il Signor nostro molto la commenda.
Guarda, che ben s' intenda,
Che sue parole son molto profonde,
E talor hanno doppio intendimento,
E vuol, che salutifero si prenda.
Però 'l tuo viso sbenda,
E guarda 'l ver, che dentro vi s' asconde.
Tu vedrai, che risponde
Le sue parole (2) *alla sua santa vita:*
Chè podestà compita
Ebbe di sodisfare a tempo e loco:
E però 'l suo aver poco
Fu per noi scampar dalla vitia..... (3)

(1) *Punga*, per pugna.
(2) Così il Codice: ma dovrebbe dir *sua parola*.
(3) *Vitia* (e così è scritto) non ha senso. Di più manca l' ultimo verso.

V.

Noi veggiam pur col senso molto spesso,
Chi più tal vita loda, manca in pace.
E sempre studia, e face
Come da essa si possa partire.
S' onore o grande stato gli è commesso,
Forte l' afferma, qual lupo rapace:
E ben si contrafface
Pur ched e' possa suo voler compire:
E sassi sì coprire,
Che il piggior lupo par migliore agnello,
Sotto 'l falso mantello,
Onde per tale ingegno è guasto 'l mondo:
Se tosto non va in fondo
Questa ipocresia, ch' alcuna parte
Non lascia 'l mondo, sanz' aver su' arte.

VI.

Canzon, va: e se truovi de' giurgiuffi (4),
Mostrati loro sì, che li converti:
Se pure stesson erti,
Sia (5) *sì gagliarda, che sotto gli attuffi.*

(35) Tutte le memorie del tempo.

(36) Al quale ho e l'orgoglio e la compiacenza di contrapporre il seguente: « Maestro di puri affetti, e di più soave armonia il Petrarca nuovi sospi« ri insegnava agli amanti: ma pur suoni degni d'Alceo uscivano dalla sua « lira, quando agl'Italiani rimproverava le loro civili discordie; e il suo « lungo sonno all'antica Regina dell'universo. Qual petto fu più dalla santa « carità della patria infiammato? in qual maniera di studj non si esercitò « quella mente? Chi più giovò alle lettere; e in chi le lettere ottennero più « straordinario trionfo? » Niccolini, Elogio del Chiberti.

(4) *Giurgiuffi* (voce che manca al Vocabolario) pare dal contesto che significhi Ipocriti.

(5) *Sia*, per *sii*; ma così ha il Codice.

CAPITOLO UNDECIMO

ANDREA ORGAGNA E LA SUA SCUOLA

MCCCXXX. A MCCCLX.

Ma chi ha inalzato questa Loggia, che se fosse continuata all'intorno, eguale monumento non sarebbe in tutto l'universo? dimanda il colto straniero, che pone il piede per la prima volta nell'antica piazza della Signoria di Firenze (1).

Chi scolpì questa Vergine? chi traforò il marmo di questo tabernacolo, che di marmo non pare, ma di avorio? prosegue, inoltrando i passi più avanti là dove si mostrano mirabilmente scolpite le statue dei Santi, protettori di quelle Arti, che costituivano gli ordini un giorno della Fiorentina Repubblica (2)?

E chi ha in fine dipinto questo Paradiso, esclama, entrando nella più vaga, nella più (3) semplice, ma nella più celebrata delle vetuste sue chiese? E pieno d'ammirazione, ode in coro a ciascuna dimanda rispondersi: La mano stessa dell'umile figliuolo d'un Orafo.

Vero è per altro, che quell'Orafo era, fra gli uomini che risplendevano per l'Arte sua, nel cominciar del secolo XIV, il più celebrato e il più chiaro.

Penso che farà gran maraviglia vedere il nome di Andrea Orgagna qui posto dopo la morte di Giotto, nella prima metà di quel secolo; quando per opinion comune si crede ch'egli fiorisse nella seconda. Ma cesserà subito lo stupore allorchè si rifletta, che i monumenti che rimangono, e le memorie del tempo in cui furono eseguiti, sono testi-

monianze che difficilmente infirmar si possono dall'autorità di scrittori, che vennero dopo.

Il Baldinucci indica la sua nascita nel 1320: ma siccome dal luogo, dove sono poste le sue pitture nel Campo Santo Pisano, si desume chiaramente ch'eseguite furono innanzi quelle di Simone Memmi: e si ha dalle memorie Senesi, che Simone venne in Pisa nel 1335; ragion vuole che Andrea nascesse molto innanzi del 1320: perchè sì il Trionfo della Morte, sì il Giudizio finale svelano una mente e un sapere, che non può trovarsi in un giovinetto di quindici anni. Andrea dunque debbe esser nato al più tardi nel primo decennio di quel Secolo.

Lasciando a parte i suoi meriti come Architetto e Scultore, che maggiori furono certamente in quelle due Arti, di quel che fossero nella Pittura: in questa può asseverantemente riguardarsi come un fenomeno.

Il Ghiberti lo chiama uomo di singolarissimo ingegno, e novera molte delle sue pitture, lasciando quelle di Pisa, che sono le più certe: delle quali avanti di scendere a parlare, conviene che ai lettori esponga un dubbio; ed è, che trovandosi gran differenza nel colorito in queste, paragonate con quelle di Firenze, potrebbe credersi, che da lui partendosi l'invenzione e il disegno, l'esecuzione e il colore fossero d'altra mano.

Ma ciò sarà giudicato dai periti dell'Arte. Or vengasi ai principj e all'educazione di Andrea. Ho detto sopra essere egli stato in qualche modo un fenomeno, perchè delle due Scuole principali di Pittura, ch'esistevano allora in Firenze, (quella di Giotto e quella di Buffalmacco, succeduto al Tafi) non sapendosi ch'egli fosse d'alcuna; pare che siasi formato da sè.

Il Lanzi fu il primo a rigettare la strana opinione del Baldinucci, (il quale non nomina) che uscisse cioè dalla Scuola di Angelo Gaddi: errore tanto più madornale dell'Autore dei Decennali, in quanto che in lui trovasi la prova che nel 1375 Andrea era già morto (4). Or siccome

Taddeo Gaddi era vivo (come prova un Documento riportato dal Rumhor) nel 1363; siccome alla sua morte avvenuta dopo questo tempo, egli raccomandò Angelo suo figlio a Jacopo di Casentino e a Giovanni da Milano, acciò gli fossero d'ajuto e di scorta, (il che mostra in Angelo un'età giovinetta) cade la supposizione che di lui potesse farsi discepolo un pittore, il quale operava nel Campo Santo di Pisa (5) molto prima del 1335.

Per proceder dunque con qualche probabilità convien credere, che siccome nelle Arti chiamate meccaniche, l'orificeria era quella, in cui necessario era il disegno; Andrea figlio di un orafo e cesellatore di grandissimo conto, dovè apprendere il disegno, nella bottega, come solea dirsi, del padre.

E questa era l'umile denominazione, che allora davasi alle officine, dalle quali uscirono poi sì moltiplicati portenti. Leggasi la Vita del Cellini, e fino ai tempi suoi, cioè fin dopo Raffaello di molti e molti anni, vedrassi conservata denominazione sì fatta.

Il padre di Andrea si chiamò Cione; che dal Vasari dicesi essere stato « orefice eccellente, e che fece la maggior « parte dell'altare di argento di S. Giovanni Battista; ope- « ra .... che per grandezza, e per esser cosa nuova, fu « tenuta da chiunque la vide, maravigliosa ».

Il Padre della Valle al suo solito ne parla a sproposito; facendone un musaicista, e confondendolo con un Ciono, che fu nel 1331 in Orvieto di professione ebanista (6).

Ma Cione, oltre Andrea, trovavasi un altro figlio di maggiore età, che fu pittore anch'esso, ma non di gran fama; e che sarebbe probabilmente rimasto anco ignoto, se a lui non avesse dato luce il minor fratello; e il cui nome fu Bernardo; ugualmente che uno di età minore; il quale si chiamò Jacopo, e fu scultore mediocre (7).

Il Lanzi suppone che Bernardo imparasse l'arte, frequentando qualche antica Scuola (8): e aggiunge « che salito « era in fama pari a Buffalmacco »: il che non è nè pro-

vato, nè verisimile: non provato, perchè non resulta da verun documento; non verisimile, perchè di Buffalmacco si additano le opere; di quelle di Bernardo, fatte senza l'ajuto del fratello, con qualche sicurezza non se ne addita nessuna.

Ma qual può essere stata l'antica Scuola, dove Bernardo dovè apprendere l'arte? Egli nacque avanti di Andrea; sicchè verso il 1320 non erano in Firenze altre Scuole, che quella del Tafi continuata da Buffalmacco, e quella di Giotto che aveva offuscato l'anteriore. Concludesi dunque esser molto probabile, che ambedue i fratelli imparassero il disegno dal padre loro: e quindi l'arte di colorire da qualche pittore di piccol nome.

I loro lavori a fresco, oltre quelli del Campo Santo di Pisa, furono i seguenti:

La Cappella dei Ricci in Santa Maria Novella (poi ridipinta da Domenico Ghirlandajo) che il Vasari cita per sua prima opera, ma che dal Baldinucci è posta nel 1350. Di questa, che più non esiste, non può giudicarsi.

La Cappella degli Strozzi, che sempre si vede, assai ben conservata: e la cui tavola porta l'anno 1357. Si sa che questa fu dipinta varj anni dopo; ma non già tanti, sicchè non apparisca che i freschi dovettero essere eseguiti (9) in quel torno.

La Cappella dei Cresci nella chiesa de'Servi, ch'è perita; e di cui non è veruna memoria.

In fine le pitture di Santa Croce, le quali tutti convengono essere state eseguite dopo quelle del Campo Santo di Pisa.

Sicchè, secondo tutte le storiche apparenze, (anco non desumendo le ragioni dal luogo dove son poste) le opere di Pisa debbono essere state le prime ad eseguirsi (10).

Esse mostrano chiaramente che nè all'uno, nè all'altro dei fratelli fu maestro nessun Artefice, allevato ed istrutto coi principj e le massime della Scuola Giottesca.

Il colorito duro, il comporre affollato, e anche una cer-

ta confusione, che vedesi nel Trionfo della Morte (11), dipinto il primo, indicano che l'Artefice aveva in quel tempo più dottrina e immaginazione, che pratica e sapere di comporre e di tingere.

E chi sa pure, se non avvenne, che sentendosi grande, non sdegnasse di calcar la strada battuta, e non volesse aprirsene un'altra? E poteva egli ottenerlo, se si fosse ricordato, che alla perfezione di un'Arte qualunque non si perviene, se non si conoscono interamente i modi di quella: i quali mai non si spregiano, o si trascurano impunemente (12). È questa una sentenza desunta dalla osservazione di quanto è stato fatto dagli uomini in tutte le arti dette d'imitazione. Or qui l'Orgagna ne aggiunge una prova.

Egli è certo, che nel concetto, e nell'invenzione di quel quadro si trova tanto merito, e tanta profondità di concepimento, da far nascere un gran rammarico di veder mancato l'effetto, per l'imperfezione dei modi.

E chi amava in quei tempi veramente il progresso dell'Arte, dovè tanto più dolersene, in quantochè la natura creato l'aveva per le grandi cose. Le sue opere di scultura e di architettura lo dimostrano trionfantemente.

Non staremo a ripetere con particolarità troppo grandi quello che altrove si è detto; ma è pur necessario far sapere a coloro, che l'ignorano, avere immaginato il Pittore (dipinger volendo il Primo dei Novissimi) che la Morte, rappresentata con Danteschi colori, vestita di maglia di ferro, colle mani e piedi adunchi, e colle ale di vipistrello, dopo avere abbattuto persone di tutti gli ordini e gradi principali del mondo; vedesi come invocata da tutti i miseri; cioè da vecchi, storpj, ciechi, rattratti, ed infermi: e che sorda alle loro grida, ed alle loro preci, si rivolge colla falce inesorabile ad abbattere una lieta compagnia (13), che ricorderebbe quelle descritte nel Decamerone; ma lo Scrittore fu posteriore all'Artefice.

Là è rappresentato Castruccio, secondo che dice il Vasa-

ri (14): e certamente chi potesse far più minute ricerche rinverrebbe negli altri più d'un ritratto di personaggi noti a quei tempi; come il Vasari stesso nota Uguccione della Faggiuola ed il Bavaro esser rappresentati ne' due Cavalieri, che si veggono a sinistra (15).

Se questo quadro è in generale mancante di prospettiva, vedesi in esso per altro un artefice che la cerca; e se non riesce a trovarla in alto, e a sinistra, dove appariscono e uomini e animali senza proporzione, nè degradazione; osservò il De Rossi (16) « che non potevano disporsi, nè con « più intelligenza collocarsi le figure sul piano ».

E alle osservazioni di quel valent' uomo aggiungerò, che quantunque si veda chiaro, che l'Autore volle interamente riempierlo, nè lasciare spazio vuoto; e che in conseguenza, non conoscendo la prospettiva, dovè insieme unire e piani e colli e figure: i monaci dipinti a sinistra in alto sono d'una verità e naturalezza, da rivaleggiare con Giotto.

Ma non lascerò questo quadro, senza parlare di una gentilissima invenzione, che mostra nell' Orgagna un senso squisito del bello: per cui giustamente dovè scrivere il Cicognara: « Guai a molti, se costui conosceva l'antico ». Parlo della maniera colla quale, mentre alcune anime, figurate con umane picciole membra, sono dagli Angeli portate alla gloria celeste, molte altre ghermite dai Demoni, son condotte in luogo di final perdizione.

Nè dirò tal concetto suo proprio, perchè ho veduto, nella più parte dell'antiche Crocifissioni, le anime de' due ladroni che hanno lo stesso differente destino; ma l'Orgagna l'ha tanto abbellito colla varietà, colla grazia, e con attitudini sì convenienti e proprie, che gli si debbe gran lode, per aver saputo di tanto migliorare l'invenzione altrui.

Per i Demoni, e nelle forme, e negli atti, e nei roncigli di cui sono armati, egli ne tolse le norme dal Canto XXI dell'Inferno, là dove parte stannosi intorno ai miseri sommersi nella pece bollente; parte vengono colla preda di anime dannate a quella pena; e parte ne vanno ad in-

cetta (17). Ma per i moti, le azioni, e le diverse sembianze degli Angeli, ha dovuto Andrea interamente immaginarle; e lo ha fatto con una scelta, ed una vaghezza sì rare in quel tempo; che debbono ispirarci stima grandissima pel suo ingegno. Fatto disegnare il più bello, lo riporto inciso di contro.

Il seguente quadro del Giudizio Finale fu da me scelto a preferenza d'ogni altro, nella prima edizione, per intagliarsi, e dar il saggio della maniera di Andrea, non perchè cedere non debba per la ricchezza dell'immaginazione al Trionfo della Morte, ma perchè, non avendo norme dinanzi, parmi che, abbandonato al suo solo ingegno, abbia mostrato varietà somma d'affetti, ragionevol disposizione, e sopra ogni altra cosa senno e convenienza nella scelta.

Prima prova ne sia la compassione e il dolore espressi nel volto della Vergine all'udire le tremende parole del Divin Figlio: quindi l'adattata disposizione degli Apostoli, che rammenta in parte la Gloria, dipinta da Raffaello nella così detta Disputa del Sacramento: la quiete e il riposo che dee regnare nel luogo d'eterna felicità: lo spavento e il rammarico nell'Angelo, che sta raggruppato (18) presso a quelli che fanno intendere il tremendo squillar delle trombe; in fine la varietà grande dell'espressione nel giubbilo degli eletti, e nella disperazione de' reprobi (19).

In questa severa invenzione si vede un gran passo fatto verso il bel comporre, che sarebbe stato susseguito da un più grande, se Andrea, passando a dipingere l'Inferno, non si fosse lasciato trascinare da una malintesa imitazione di Dante nel rappresentar Lucifero in mezzo del quadro, che con tre facce, dirompe coi denti a guisa di maciulla quei tre peccatori; variando poi l'ordine e il numero delle Bolge, dove pone i condannati.

La tradizione costante giunta sino a noi (20) porta che la composizione, e il disegno di questo Inferno fossero d'Andrea, di Bernardo il colorito: sul che difficilmente portar si potrebbe giudizio, poichè, come si è detto, non abbia-

mo quadri certi di Bernardo, per farne il confronto colla sua propria e particolar maniera.

Checchè ne sia, mi pare, che quantunque la disposizione fosse affatto cambiata, quando si dipinse l'altro Inferno per gli Strozzi; rimanga in questo di Pisa un tal grandioso nella gigantesca figura di Satanasso, che non mi farebbe maraviglia, che di qui preso avesse il Milton l'idea di rappresentarlo sì colossale, qual si mostra nel Pandemonio, sotto forme al di là d'ogni immaginazione.

Nell' Opera del da Morrona (21) è riportata una stampa assai antica, dove appare quella invenzione prima che il Sollazzino nel 1530 la deturpasse co' suoi ritocchi: come alla Tavola CXIX del D'Agincourt trovasi sufficientemente intagliato l'Inferno sopraccitato di Firenze. Ciascuno dunque può da sè far il paragone di entrambi.

Nè credo che potrà porsi in dubbio esser meglio disposta e più riposata la composizione del secondo: ma, in quanto alla figura di Satanasso (22), ho udito preferirla da molti; non perchè meglio eseguita, ma perchè più orrenda e grandiosa.

Le stesse invenzioni di Pisa trattate ed eseguite, come si è detto, in Santa Maria Novella di Firenze, quantunque variate nella scelta e nella disposizione delle figure, darebbero materia a ragionamenti: ma i limiti di quest'opera non mel permettono. Giovi l'osservare per altro che il colorito della Cappella Strozzi è sì differente da quello usato nelle storie di Pisa, che dà luogo a sospettare, come ho detto in principio, che qualche altro pennello v'abbia preso parte. Vedremo in seguito su quale artefice può cadere la probabilità (23).

Intanto, per dare un saggio di quanto operò nella sullodata Cappella Strozzi, mi piace di riportare un Angelo che conduce due anime in Paradiso. Il Cavalier D'Agincourt ha molto parlato di questa Cappella, e riportato alla Tav. CXIX con molta fedeltà la parete a destra, dove il Pittore ha rappresentato, come potevasi meglio, l'Inferno quale fu descritto da Dante.

Opinione costante del Migliore, del Cinelli e di altri era che all'Orgagna appartenesse il quadro dov'è effigiato Dante nella Metropolitana. Siccome si sono scoperti Documenti (24), che la mostrano falsa, debbo avvertire che fu composto da Alessio Baldovinetti, e colorito da Domenico di Michelino, che fu, secondo il Vasari, discepolo dell'Angelico, e di cui non si conosce altra opera che questa.

Del resto, è noto che Andrea, prima di dar mano alla squadra, compiacevasi tanto d'esser perito nell'altre due Arti, che sottoscrivevasi come scultore nelle pitture; come pittore nelle sculture: pensando essere ugualmente valente in ambedue; ma lo fu sempre con qualche inferiorità nelle prime. Egli non potè mai lasciare una certa durezza nei contorni, che forse derivò da non avere abbastanza esercitato i pennelli: e in quanto alle grandi composizioni, non apprese mai quell'ordine severo nel disporre le figure, che vedremo ereditario nella Scuola di Giotto, e che proseguì poi, migliorando sempre, sino a Masaccio.

Per le qualità, che comuni sono ad ambe le Arti; se non le possedè tutte in grado uguale; se felicissimo non è nella scelta delle forme; se il nudo poco apparisce sotto le sue pieghe; se alle sue teste manca talvolta la nobiltà; si conosce però sempre che tende al grandioso; che con molta larghezza e facilità tratta i panni: come la verità non vedesi mancare presso che mai nell'espressione dei volti (25). Queste qualità, che cominciarono ad apparir nelle pitture, si mostrano più evidenti nei marmi: ma quello, che non fu notato dal Cicognara (e che s'ignora generalmente perchè deriva da un passo oscuro del Vasari, nella Vita) è che in Pisa, non solo Andrea dipinse; ma « fece alcune « sculture di marmo con suo molto onore nella Madonna, « ch'è sulla coscia del Ponte vecchio ».

Queste sono le parole del Biografo; dalle quali conviene intendere, che questa Madonna è la piccola chiesa di Santa Maria della Spina: e che il Ponte Vecchio era quel Ponte, il quale già vedevasi sull'Arno, e che riuniva le due stra-

de che prendon nome da Santa Maria, e da Sant' Antonio, la prima per la Cattedrale dedicata alla Vergine, la seconda per la chiesa sotto l'intitolazione di quel Santo, alle quali nella lor lunghezza le due strade fan capo. Il passo è rimasto oscuro, perchè quello, che il Vasari chiama il Ponte Vecchio, perchè ruinò, in Pisa denominavasi al contrario il Ponte Nuovo (26), come appare da tutti i Cronisti.

Per gli studiosi della Scultura sarà dunque da ricercarsi quali esser possano, in tanta moltiplicità di statue, che adornano la parte esteriore della chiesa, quelle nate dallo scarpello dell'Orgagna; e sarà non vana ricerca, per esaminare i passi dell'arte. Ma di lui, come Pittore, detto essendosi abbastanza, nè parendomi, che trattar se ne debba come Poeta (27); il mio ufficio è di restringermi a dire dei suoi discepoli.

Primo è quel Bernardo Nello di Giovanni Falconi Pisano, di cui non poche tavole operate per la cattedrale perirono nell'incendio. Degli avanzi a fresco, che ne restano, si conosce che fu Artista men che mediocre.

Essendo fiorito in quel tempo, e prima che il Memmi, il Gaddi, e Antonio Veneziano venissero a dipingere in Pisa; potrebbe ascriversi alla sua scuola un Francesco Neri ricordato dal da Morrona, e un Turino Vanni, ugualmente ricordato da esso (28); che aveva dipinto un gran quadro per la chiesa interna d'un monastero di Religiose: del quale alcuni avanzi si conservano ancora nell'Accademia di Pisa.

Resta di quel tempo un Andrea da Pisa (29), che ignorasi a quale Scuola appartenga, che forse fu di questa, e che trovasi notato come Capo Maestro dei Pittori, nel Duomo d'Orvieto.

Sopra un altro nativo di Firenze, per nome Tommaso di Marco, non può cader dubbio perchè citato dal Vasari: ma le sue opere son perite, come quelle di un Mariotto nipote dello stesso Andrea, taciuto dal Vasari, ma nominato dal Baldinucci: dei quali tutti sarebbe stato inutile il dire; (perchè cinque, o sei discepoli poco valenti non possono

ARISTOTILES.
PLATO
AVERROIS
Veri
tatem
medita
bitur et
guttur
meum
et labi
a me
de te sta
buntur
impiii.

formare propriamente quella che chiamasi Scuola) se a loro non dovesse aggiungersi uno di un tal merito, che noto già per un solo quadro, e ignoto pel resto, pur viene da molti paragonato, e da taluni anco preferito al maestro.

È questi Francesco Traini, che il Lanzi chiama fiorentino, ignoro su qual fondamento, poichè il Vasari, dicendone il nome, tace della patria. Ed è cosa notabile, che tanto il primo quanto il secondo non solo non hanno inteso il concetto sublime di quel quadro; ma l'hanno descritto, come se non l'avessero veduto (30).

Quando nella narrazione storica si descrive qualche cosa, conviene o averla veduta da sè; o averla fatta vedere ad un amico intelligente; o rinunziare a indicarne i particolari. Ciò posto, eccomi a far la descrizione di questo quadro singolarissimo, che si fa di ragion pubblica per la prima volta, e che, intagliato di contro, apparirà come un nuovo monumento del gran sapere degli Artefici di quel tempo.

Ogni scienza viene da Dio; sicchè Gesù Cristo, dall'alto, circondato da sei Serafini, con un libro nella sinistra, e alzando la destra col segno della Triade, dalle labbra diffonde i suoi raggi (simbolo dell'eloquente sapienza) in Mosè, nei quattro Evangelisti, e in San Paolo, che stannogli prostrati sotto a'piedi; ugualmente che tre raggi diffonde sulla fronte di San Tommaso, assiso maestosamente in mezzo del quadro.

I raggi trasmessi da Gesù Cristo negli Evangelisti, in San Paolo ed in Mosè si convertono tutti e si riflettono nella testa di San Tommaso, il quale tiene aperto il Volume delle Sante Scritture al luogo, dove leggesi: VERITATEM MEDITABITUR GUTTUR MEUM; ET LABIA MEA DETESTABUNTUR INIQUITATEM (31).

Sulle ginocchia sono aperti cinque Volumi, che rappresentano le varie opere del Santo, dalle quali si partono infiniti raggi, che illuminano tutti i Padri e Dottori della Chiesa Cristiana; che in varj atti a lui si rivolgono. Il concetto dunque del quadro si è, che in S. Tommaso si riunì

tutta l'antica sapienza divina; e che dalla sua mente propagossi a tutti gli scrittori, che venner dopo. Esso è come l'Apoteosi del Santo.

Un solo raggio pressochè perpendicolare viene a percotere il *gran Commento*, come Dante chiamollo (32); e che vedesi rovesciato a destra dello spettatore, presso ad Averrois istesso, rappresentato in atto dolente, sotto i piedi dell'Aquinate. Dai due lati sono dipinti Platone col Timeo, Aristotele col libro dell'Etica, che ambedue vengono illuminati da due raggi, che si partono ugualmente dall'Angelico sommo Dottore; la quale invenzione indica che non solo tutta la sapienza Cristiana è da lui derivata, ma che i famosi libri stessi dei due grandi Filosofi dell'antichità debbono prender luce dalla sapienza sua.

Questo quadro, il quale, come si è detto, è il solo che si conosca di tale autore, a traverso di cinque secoli, è giunto intatto sino a noi per far fede del suo gran merito. Chiarissime ne sono le tinte, e l'andamento del pennello sembra più libero e facile, che nei quadri su tavola dipinti da Andrea.

Questa osservazione, unita alla mancanza di altre sue opere, ne porta a credere, che (come Taddeo Gaddi, finchè visse Giotto) il Traini ajutasse tanto al maestro, da non restargli tempo d'eseguir le proprie composizioni: e, così pensando, si spiega come le pitture dell'Orgagna a Firenze superino di tanto nel colorito quelle di Pisa. Parmi che ciò dovesse avvenire perchè il pennello era del discepolo: sul che per altro non intendo che di esporre un dubbio, il quale potrà schiarirsi da osservazioni più precise.

Siccome poi non è presumibile, che un pittore di sì gran merito e di tanta dottrina sia restato senza operare, dopo la morte del maestro; convien credere che di poco gli sopravvivesse: perdita immensa; se per la gloria e la progressione dell'Italiana Pittura non si fosse trovato un largo compenso nella gran quantità dei discepoli e de' seguaci di Giotto (33).

NOTE

(1) Detta ora la Loggia de' Lanzi, perchè dietro ad essa in alcuni quartieri militari alloggiarono per alcun tempo gli Svizzeri, che stavano al soldo dei Granduchi. « È noto che richiesto il Buonarroti da Cosimo I d'un disegno « per la fabbrica de' Magistrati, gli scrisse che tirasse innanzi la Loggia del- « l'Orgagna, e con essa circondasse la Piazza, perchè non si potea far cosa « migliore: ma quel Principe fu atterrito dalla spesa ». Così l'egregio G. B. Niccolini nelle sue Note all' Elogio dell' Orgagna.

(2) Qui è indicata la Fabbrica d'Orsanmichele, dov' è il famoso Tabernacolo e la Vergine dell' Orgagna. Intorno ad essa fabbrica e da tutti i quattro lati sono statue degli Scultori più insigni, che rappresentano i Santi avvocati di diverse Arti. Chi fosse vago di saperne tutte le particolarità può consultare l'Osservatore Fiorentino. T. VI, pag. 95 e segg. edizione terza del 1821.

(3) In Santa Maria Novella è la Cappella degli Strozzi, dove l'Orgagna dipinse il Giudizio Finale, l'Inferno e il Paradiso, che si sono ragionevolmente conservati.

(4) Il Documento della sua morte riportasi dal Baldinucci, a pag. 394 T. IV, ed. di Milano, come sotto vedremo.

La prova che Taddeo Gaddi era vivo nel 1303, si ha nel Ruhmor, a pag. 117, T. II. In quanto ad Andrea, egli scrive lungamente per provare che il nome di Orgagna è sbagliato, e che dee chiamarsi l' *Arcagnuolo;* indi per errore l'Orgagna, come vorrebbe il Baldinucci, e quindi Orcagna, come i più. Ma siccome questo nome ha oramai, dal Ghiberti in qua, che così lo scrive, la prescrizione di tre secoli, non parmi che cambiar si possa, senza far confusione.

(5) Si desume quest'epoca dalle Memorie del Romagnuoli, già citate, che assegnano quell'anno alla venuta in Pisa di Simone Memmi. E prima di lui vi dipinse Pietro di Lorenzo da Siena, che poi si chiamò Laurati, come vedremo.

(6) Vedasi la Storia del Duomo di Orvieto, a pag. 110, dove egli scrive: « Tra i primi Ebanisti, merita un luogo distinto M. Ciono di Accolto Fio- « rentino ». Quindi in nota egli aggiunge: « *Padre probabilmente del celebre Andrea* ».

Ma da quando in qua è permesso d'imbrogliar così e nomi, e professioni?

(7) Nella Vita di Agostino ed Angelo Senesi, parla il Vasari di Cione, e aggiunge alcune altre particolarità della sua vita.

(8) T. I, pag. 81.

(9) Vi si legge: « Anni Domini MCCCLVII, Andreas Cionis de Florentia « me pinxit ».

(10) È singolare che anco il Vasari lo dice, nella prima edizione, p. 185.

(11) Il Vasari, nel descriverle, riunisce questa Composizione col Giudizio Finale: che per ogni conto n' è separata. Il Baldinucci non le dà nome.

(12) I modi, co'quali si ottiene la perfezione nelle Arti, sono di tanta importanza; che per ignorar quelli, con cui dovea procedersi nelle stampe in rame, noi vediamo nel 1481, nel Dante della Magna, figure sì mediocri, nel tempo stesso che il Mantegna, Pietro Perugino, il Pollajolo (per tacere degli altri) avevano dato sì bei saggi di pittura.

(13) Vedi Lettere Pittoriche sul Campo Santo di Pisa, pag. 88 e segg.

(14) Ch'è quello col Falcone in pugno, in abito celeste.

(15) Uguccione è quello, che fa atto di turarsi il naso: e il Bavaro quello, che ha un arco in mano.

(16) V. Lettere Pittoriche, pag. 66.

(17) Vedansi i Versi di Dante al Canto XXI dell' Inferno:

« L'omero suo, ch'era acuto e superbo,
« Carcava un peccator con ambo l'anche ec. »

(18) Scrive il sopraccitato de' Rossi nelle Lettere stesse, pag. 68: « Mi figuro poi che in quell' Angelo, che sta raggruppato innanzi agli altri, che « suonano le trombe, ... abbia il Pittore voluto figurare l'Angelo Custode, « che mostra dolore per la perdita delle anime ad esso affidate ».

(19) Si esaminano testa per testa, e si vedrà come gli affetti sono variati. A basso, come lasciò scritto il Canonico Totti nel suo Dialogo MS. di sopra citato, ha voluto Andrea effigiare il concetto, che = *l'Abito non fa il Monaco* =, ponendo un giovine vestito elegantemente, che dalla parte dei reprobi, è da un Angelo condotto verso quella degli eletti; e di contro un altro Angelo, che afferrando un religioso pei capelli, gli fa segno di condurlo fra i dannati.

(20) Confermata dallo stesso Canonico Totti, pag. 94, in fine.

(21) Seconda edizione, T. II. A proposito di questo Inferno, tra le cose veramente strane, scritte dal Padre della Valle, non è certo la meno strana quanto si legge in quello che segue: « Convien dire che costui fosse poco « amico delle Teste coronate, poichè nell' Inferno di Campo Santo, e preci« samente sotto i piedi di Demogorgone ne dipinse parecchie tra le branche « grifagne ». Ora è da sapersi, che quelle, da lui prese per Corone Reali, son mitere di carta, poste in capo a uomini e donne di mal affare.

Venendo a quella stampa, essa è della più grande importanza, perchè mostra l'infanzia dell'arte dell'intaglio in rame. Lo stesso Padre della Valle scrive (T. II, pag. 241 del Vasari di Siena) « che probabilmente servì per « una delle prime edizioni di Dante ». Sarebbe desiderabile che ciò fosse vero, perchè così potrebbesi arguire del tempo in cui fu eseguita: ma non sussiste, e perchè troppo si conoscono le prime edizioni di Dante (nè in veruna che io sappia tale stampa si vede); e perchè se a ciò fosse stata destinata, non avrebbe in fronte l'Iscrizione: QUESTO È L'INFERNO DEL CAMPO SANTO DI PISA.

(22) Il De Rossi stesso, benchè sembri di contrario parere, e scriva a pag.

69 « che quel gigantaccio di Lucifero è in attitudine insignificante » . . . . è costretto a confessare « che lodevole fu il coraggio di tentar d'immaginare « quel gran figurone ec. »

È vero che presso a poco fece lo stesso Giotto nell'Inferno dipinto nella Cappellina degli Scrovegni a Padova; ma difficilmente l'Orgagna potè averlo veduto.

(23) Non può farsi parola delle pitture di Santa Croce, perchè sono affatto perite; dove scrive il Vasari che Andrea dipinse di naturale Papa Clemente VI, e il famoso medico Dino del Garbo, e l'infelice Cecco d'Ascoli, vittima dell'ignoranza de'suoi tempi. Indi per vendicarsi, come poi fece Michelangelo, nell'Inferno « fra i dannati ritrasse il Guardi, Messo del Comu- « ne di Firenze, trascinato dal Diavolo con un oncino . . . . . e questo perchè « una volta lo pignorò ».

(24) V. Gaye, Carteggio di Artisti, nella Prefazione al Tomo II.

(25) Per altre particolarità può vedersi l'Opera del Cicognara, Lib. III, Cap. 7.

(26) Il primo a porre in luce quel luogo fu il soprallodato Niccolini, nella Nota (16) del suo Elogio di Andrea.

(27) Il Cicognara, seguendo il Vasari, lo chiama anche Poeta: il Baldinucci ne tace: e convenientemente, perchè i due versi:

« O Morte, medicina d'ogni pena,
« Deh! vieni a darne omai l'ultima cena »

sono prosa rimata, e non poesia.

È poi estremamente difficile assegnar l'anno della sua morte. Il Baldinucci, che, come si è detto, lo fa erroneamente nascere nel 1320, con errore più manifesto lo fa morire nel 1389; mentre nel 1375, nei Rogiti di Ser Giovanni di Ser Francesco Buonamichi, trovasi nominata Francesca Azzucci come sua vedova. Dai Documenti 26 e 44 della Storia del Duomo d'Orvieto, lo troviamo là nel 1360; chiamato a dirigerne i musaici: nè dopo questo tempo si hanno più notizie certe di lui.

(28) T. II, pag. 429 e segg.

(29) Questo Andrea (forse di Lippo) fu così nominato nel Discorso sulla Storia Letteraria di Pisa: e quindi dal Padre della Valle lo sappiamo in Orvieto.

Nel Documento 39 dell'Istoria di quel Duomo, si trova: « Fu condotto in « questo tempo a servir l'Opera da Capo Maestro de'Pittori Andrea da Pisa. « A'dì 14 maggio del medesimo anno 1345 gli fu assegnata una casa per abi- « tazione; e al primo d'agosto ebbe dal Camarlingo sette soldi e dieci danari « *pro cenabro, biacca, cera, et colla pro pingendo* ». Di cera si faceva uso allora per rendere i colori più lucidi.

(30) Siccome penso esser questo uno dei quadri più singolari del Secolo XIV, non credo inutile d'indicare dove e come erra il Vasari nel descriverlo. Egli dice: « Da basso intorno al S. Tommaso collocato a sedere in aria con « alcuni libri in mano (i libri sono sulle sue ginocchia) illuminanti con i « raggi e splendor loro il popolo cristiano (e del popolo non è pur una sola

persona) « stanno in ginocchioni un gran numero di dottori e cherici d'ogni « sorte (e come ciascun vede, nè pur uno è in ginocchio): sotto i piedi di « S. Tommaso stanno Sabellio, Arrio, ed Averrois, ed altri eretici, con i lo- « ro libri tutti stracciati ». (E qui non abbiamo che il solo Averrois, non col libro stracciato ma rovesciato soltanto): sicchè chiaro apparisce che il Vasari scrivea di memoria, senza darsi molta briga dell'esattezza.

Nel Lanzi poi trovasi quanto segue: (T I, pag. 82) « I raggi (da S. Tom- « maso) si trasfondono in una folla di uditori, religiosi, dottori, vescovi, car- « dinali, e qualche pontefice ». (Nessuno di quelli ha insegne, per far giudi- care del loro stato). « Sono ai piedi del Santo, come vinti dalla sua dottri- « na, Arrio ed altri novatori » (E qui sbaglia tra Arrio ed Averrois; e cita gli altri novatori, che non si veggono) « Presso lui Platone e Aristotele coi « loro volumi aperti; cosa non lodevole in tal soggetto » (Parmi d'avere con bastante chiarezza esposto come e perchè, e con quanta convenienza vi stanno).

Passando al colorito di questo Quadro, prego i colti Artisti di esaminarlo bene, per farne il paragone con quello usato nelle pitture della Cappella Strozzi di Firenze; specialmente nel Giudizio, ch'essendo di faccia e parato dal quadro dell'altare, sovente passa inosservato.

(31) È il Versetto 7 del C. 8 de' Proverbj di Salomone.

(32) « Averrois, che il gran Commento feo ».

DANTE, *Inf.* Canto IV.

(33) Da un'ingegnosa Memoria pubblicata dal Prof. Bonaini, apparisce, che di questo pittore un altro quadro si è scoperto che vedesi nel Collegio di S. Caterina, con fatti di S. Domenico, eseguito nel 1344, dal che si dovrebbe indurre, che Andrea Orgagna nato nel 1320 non potrebbe essere stato suo maestro. Siccome parmi che Andrea fosse ingegno grandissimo, non credo che si possa così facilmente impugnare la tradizione costante: nè mancano esempj di pittori, che dopo avere appreso i principj del disegno da ignoti artefici, abbiano continuato il tirocinio sotto la guida di maestri assai meno provetti e più periti di loro. Basti quello del Pinturicchio con Raffaello in Siena; del quale prese poi tanto non dirò la maniera, ma la perfezione, che la sua Vergine di S. Severino è stata creduta da molti opera del Sanzio.

CAPITOLO DUODECIMO

SCUOLE FIORENTINA, E SENESE

TADDEO GADDI, E SIMONE MEMMI

MCCCXXX. A MCCCLX.

« *Così vidi adunar le belle Scuole* »,
comincerò colle parole di Dante, per unire nel più breve spazio ed esporre al giudizio dei lettori quanto di bello, e degno di storia e di poesia lasciarono dopo la morte di Giotto i pennelli Fiorentini e Senesi.

E in vero, chiunque adesso vorrà con qualche attenzione considerare le pitture immaginate e condotte a termine in questo tempo nelle due contemporanee Scuole Toscane, dovrà rimaner maravigliato della loro importanza, e della loro estensione, non meno che della straordinaria facilità con che si compievano. Nè credo che parrò menzognero dicendo, che allora facevasi in mesi, quello che oggi si opera in anni. Si pensi alla vita non lunga di quei primi Artefici, e se ne avrà chiara la prova (1).

A questi meriti aggiungevasi un senso sì squisito del bello, e della convenienza nella rappresentanza degli oggetti e dei personaggi; che vediamo sovente mancare a quei maestri l'arte, per giungere a porre in atto quant'aveano concepito; ma non deviar mai dal retto sentiero, nè precipitare in esagerazioni, nè tendere mai verso quello, che poi si chiamò stile di maniera.

La gioja, da loro espressa, è viva ma senza sforzo; il dolore si manifesta senza moti che oltrepassino il naturale; la gravità è contegnosa senza burbanza; e la grazia, che accompagna gli affetti soavi, mai non degenera in affettazione, nè dà luogo alla smorfia.

Queste lodi a quei principali dell'antica scuola si davano dal gran Canova quando visitava gli affreschi di Firenze; non senza di tanto in tanto aggiungere (in mezzo all'ammirazione, in lui sì sovente destata) che conveniva ricondurre l'arte ai suoi principj (2).

E bei principj furono in Taddeo Gaddi le storie dipinte nel Capitolo dei Padri Domenicani in S. Maria Novella, poi denominato il Cappellone degli Spagnuoli: come già molte prove di valore avea date Simone Memmi nelle opere eseguite in patria e fuori, prima d'esser chiamato a farsi compagno del Gaddi in questo grandioso lavoro.

Si è detto di Taddeo, come fosse il prediletto discepolo di Giotto; come seco stesse sempre in fino alla sua morte: e come abbia dovuto naturalmente in ventiquattro interi anni prender parte alle opere più famose del maestro.

Dico adesso, che i primi suoi lavori furono in questo Capitolo; nel che convien contradire alla opinione del Vasari, che innanzi ad esse pone altre sue pitture. Ma, oltre che visibilmente apparisce una maggiore arte in quelle eseguite dopo, una maggior grazia, e oserei dire anco una maggior facilità nel pennello (3); vedremo in seguito, che a ciò strettamente concorda la cronologia delle opere più note del Memmi.

Buonamico Guidalotti, che fu il fondatore di quel Capitolo, aveva stabilito a prima giunta di farlo interamente dipingere da Tddeo; poi divise il lavoro col Memmi, e probabilmente, come dirassi, dopo che vi era stato posto mano dal primo.

La causa di questo cambiamento di pensiero è desunta, nel Vasari, dal grido acquistatosi da Simone, nell'arte; nè ciò è maraviglia, perchè come si è notato, egli prece-

deva il Gaddi in età di ben quindici anni; e aveva da sè condotte molte opere (4): mentre del Gaddi, secondo tutte le apparenze probabili, questa era la prima.

Ma tale qual è, può riguardarsi quella Cappella come l'opera più importante della Pittura Italiana, in quel secolo dopo quelle di Giotto. Dirò di più, che nessuna anzi ne abbiamo di Giotto, dove all'unità del pensiero corrispondano sì mirabilmente le parti. E ciò essendo, ragion vuole che meno ristrettamente se ne parli.

Per non sembrare ignaro di quanto si è scritto in Alemagna, dirò che da taluno si pone in dubbio che Simone qui dipingesse; ma sono astretto a far osservare che le testimonianze degli Scrittori, unite alle memorie MSS. del Convento, essendo tutte in ciò concordi, non parmi doversi deviare dalla comune opinione.

Una delle cause, che si adducono per negarlo, è il silenzio che ne tiene il Ghiberti, quando parla del Memmi; ma tutti sanno che quelli del Ghiberti son cenni istorici, e non altro. Egli tace anco delle pitture dell'Orgagna nel Campo Santo di Pisa: ma sono esse forse per ciò meno veramente (5) di lui?

Ciascuno riconosce che anche nella Pittura va insinuandosi a poco a poco una certa tendenza, dove più, dove meno, a contradire a quanto si tiene per certo, a solo fine di novità, come vediamo avvenire nella Letteratura; ed a stabilir sistemi, per sostenere i quali s'impugnano i fatti meno generalmente contestati.

Senza volere istituir polemiche, che troppo deviar mi farebbero dallo scopo propostomi, seguo la via, che sembrami la più retta; indico, dove io le sappia, le opinioni contrarie; e lascio ai lettori la libertà di rigettarle, o d'accoglierle. Ciò premesso, vengo a dire di questo famoso lavoro, tanto male illustrato fin qui (6).

L'argomento è il Trionfo della Religion Cristiana, per opera di San Domenico, e di San Tommaso; e in conseguenza del loro Ordine. Pare che le differenti parti di es-

so sieno state indicate da Fra Domenico Cavalca, celebre religioso di quel tempo; delle quali le quattro minori della volta colla parete a manca furono date a Taddeo: le tre rimanenti, nelle pareti che restavano, a Simone.

Cominciando dunque col gran mistero della Redenzione, il Memmi nella parete di faccia dipinse la Gita di Gesù Cristo al Calvario; la sua Morte; e la sua discesa al Limbo; dove nota il Vasari, tali « considerate invenzioni, che sono non « da maestro di quell'età, ma da moderno eccellentissimo ».

Taddeo Gaddi, nei quattro scompartimenti della volta, espresse la Resurrezione gloriosa del Salvatore; la Liberazione di San Pietro dal naufragio; l'Ascensione al Cielo; e la Venuta dello Spirito Santo; storie tutte (7) non mancanti di pregi, ma dove è da notarsi cosa, che per quanto io sappia non fu da nessuno indicata; ed è che nella Resurrezione di Gesù Cristo, Taddeo immaginò quello, che poi fu con tanto magistero condotto a fine dal Coreggio nella celebre Notte; di far cioè « render lume dallo splen- « dore del corpo glorificato del Salvatore, come apparisce « in una città, ed in alcuni scogli di monti (8) ».

Che se non seguitò di farlo nelle figure, e nel resto, per le difficoltà che incontrava; ciascuno intende, che i modi dell'arte mancarano all'ingegno, ma non l'ingegno all'arte; che nel Gaddi era tanto maggiore di essa.

Stabilita così, colla Discesa del Santo Spirito, la nuova Religione alle genti; fra coloro, ch'esercitarono l'apostolato, siccome primo si mostra dopo il Secolo XI, l'Ordine dei Predicatori; Simone Memmi ha rimpetto alla sua prima parete dipinto i fatti principali della Vita di San Domenico; per passar quindi a effigiare in quella, che trovasi a destra, sotto gli auspicj dell'Ordine stesso, la Chiesa Militante, e la Trionfante.

Volendo pur dare intagliata questa immensa composizione (come appare dalla Tav. XV della prima edizione), convenne ristringersi alle misure adottate, sacrificando le parti all'insieme; ma tale qual essa è, spero che presenti ai

lettori un'idea chiara abbastanza dell'intenzione dell'Autore nella rappresentanza del suo argomento.

Per la Chiesa Universale di G. C. egli ha effigiato l'esterno di Santa Maria del Fiore, come Arnolfo l'aveva ideata nel primo disegno; e intorno ad essa pose tutte le Dignità e Gradi della Cristiana Chiesa, dal Sommo Pontefice sino al Superiore del più umile fra gli Ordini religiosi. E fra questi dicesi che molti personaggi Simone ritraesse di naturale, fra i quali principalmente si additano Papa Benedetto XI da Treviso, frate predicatore, nel Pontefice (9) che sta nel mezzo; e alla sua sinistra, Cimabue, Giotto, Arnolfo e il Petrarca; come in una delle giovani donne più a basso la celebre Madonna Laura, cantata da lui.

Sotto il Pontefice ha effigiate varie pecore, simbolo dell'Ovile di G. C: vi ha posto due cani che ne stanno a guardia: ed ha proseguito a destra l'allegorìa, per mostrare « l'Ordine Domenicano combattente contro gli eretici, figurati per lupi, che assalgono altre pecore, le quali da « molti cani pezzati di bianco e di nero sono difese; e i « lupi ributtati e morti (10) ».

Sopra di quelli, e sempre a destra, vedesi l'opera della predicazione; con tre Santi dell'Ordine, che a quella son rivolti; dove il primo sembra esortare coll'autorità, tenendo in mano la verga del comando: il secondo movere colla persuasione; (e belli e veri sono gli atti di coloro, che l'ascoltano): il terzo in fine convincere col Volume aperto delle Sacre Scritture; per cui gli eretici e si pongono in ginocchio, e pentiti stracciano i loro libri, mostrandosi debellati e sommessi.

Qui terminano le invenzioni, che si riferiscono alla Chiesa Militante.

Ma nella Trionfante non è luogo per le anime, che ne sono indegne: e specialmente per coloro, che passano la vita in danze, in canti ed in suoni, come mostrano di fare le undici figure del piano superiore, e le quattro altre assise più in alto.

Per giunger al Cielo, conviene abbandonare i diletti del mondo, come si vede in quella donna, che trae per forza un fanciullo (11); e ne'due che già ne sono lontani: i quali, presentati che siano al tribunale di penitenza (dipinto più in alto) potranno entrare nella Chiesa Trionfante di Gesù Cristo, rappresentata in tutta la sua gloria nel rimanente del quadro. Malgrado del solito difetto del comporre un po' affollato, il Lanzi chiama giustamente questa composizione vera poesia in pittura.

Ma, se non m'inganno, di maggior importanza è la parete a sinistra, nella quale, con ricchezza somma di dottrina, con decoro grandissimo, e con rara convenienza volle Taddeo Gaddi esprimere quanto la Chiesa Cattolica debbe al sapere, alle opere, ed all'autorità di S. Tommaso, data nella Tavola XIII.

Lo figurò dunque in cattedra, e avendo sotto i piedi come vinti e domati Sabellio, Arrio ed Averroe. Ai lati, bella e onorevol compagnia, stanno dieci personaggi dell'antico e nuovo Testamento, che alla sua sinistra sono S. Matteo, San Luca, Mosè, Isaja e Salomone: e alla destra San Giovanni Evangelista, San Marco, San Paolo, il Re David, e Giobbe.

Di sopra coi lor diversi attributi, e in aria volanti, sono le quattro Virtù Cardinali, come più su nel sommo del quadro le Teologali.

Sotto agli Eretici depressi, ha figurato Taddeo sette Scienze profane alla sinistra, e sette sacre alla destra; ed ogni Scienza, espressa co'suoi attributi, ne ha di sotto dipinto il maggior suo rappresentante.

Così, cominciando alla manca di S. Tommaso, la Grammatica ha Prisciano, la Rettorica o Eloquenza Cicerone, la Dialettica Zenone Eleate, la Musica Tubalcain, l'Astronomia Tolomeo (se pur non è Zoroastro), la Geometria Euclide, e l'Aritmetica Pittagora (12).

Venendo alla spiegazione delle sette Scienze sacre, che sono alla destra del Santo, (e quindi alla sinistra dello

spettatore) non senza qualche studio e ricerca, parmi che si debbano intendere nel modo seguente.

La prima del quadro è la Giustizia civile, da cui dipende ogni ben ordinata società; che ha in mano la spada, simbolo a un tempo dell'autorità, e della forza; e sotto vedesi Giustiniano, che riunì le Leggi sparse, compilandone un Codice: la seconda rappresenta il Dritto Canonico, ed ha sotto figurato Papa Clemente V, autore delle così dette Clementine.

Seguitano la Teologia Pratica, con Pietro Lombardo Maestro delle Sentenze; la Speculativa con S. Dionisio Areopagita; indi la Dimostrativa che ha il triangolo (13), e Severino Boezio; la Contemplativa con S. Giovanni Damasceno; e infine la Scolastira (or si direbbe Polemica), che ha in mano l'arco; e Sant'Agostino, (che tanto quell'arco adoprò (14) contro gli Eretici) vedesi assiso sotto di lei.

Se questi due valenti Artefici non avessero composto che le sole storie sin qui descritte sarebbero esse state sufficienti a dar loro un nome; perchè nel Memmi, se manca la prospettiva, non manca un impasto di colori, che in ciò riguardar lo fece superiore a Giotto: ed a Taddeo, che non giunse ad uguagliar la verità e l'espressione del maestro, non può negarsi il merito d'averne ingrandito la maniera.

Tra le molte figure degne di lode che vedonsi di lui, si notano principalmente le tre, di Pier Lombardo, di Boezio e dell'Areopagita (15); sono esse di una sì grandiosa semplicità, che alla Scuola Fiorentina già fanno trasparire Masaccio: e se troppo ardito sarebbe il dire che il Bonarroti dall'attitudine di Boezio prendesse quella del suo Duca d'Urbino, nella Cappella Medicea; sarà di tutta giustizia l'asserire, che Taddeo Gaddi (dopo aver nella volta preceduto il Correggio, con un principio di esecuzione) in quella maestosa figura, indovinò Michelangelo. Si veggano le tre figure di contro.

Ma se il grandioso dipende principalmente dall'ingegno,

la grazia deriva in parte grandissima dalla pratica dell'arte. E questa è forse la causa, perchè nelle altre sue opere, se non avanzò nella grandezza, nella grazia fu molto maggiore. E voglio che prova ne sia la bella e semplice composizione della Nascita della Vergine, nella Sagrestia di S. Croce (Tav. XVII della prima edizione).

Oltre la quiete, il riposo e la convenienza, che trovasi in quella storia, che precedè le tante de'suoi successori (16), è una tal gentilezza nei moti delle persone, che mal si desidera da Raffaello in poi. Il lavarsi le mani di S. Anna, l'atto rispettoso dell'ancella che mesce l'acqua: il porgersi dei panni dell'altre due; l'ingenuo volto della puttina, che mostra nelle forme infantili a qual sesso appartiene; in fine la facilità, che appare nell'esecuzione; formeranno sempre di questo quadro uno de'più cari giojelli del Secolo XIV. Quantunque composto di otto sole figure, lo credo capace a dimostrare, che quel grandioso pennello, ch'effigiò Boezio, e la Vergine già riportata (T. I, pag. 202), sortito avea, come il suo maestro, sì felici disposizioni dalla natura, che contemplando il vero, l'abbelliva senza alterarlo.

E di contro al Gaddi, per l'importanza della persona, che volea carezzare; per le classiche reminiscenze; in fine per l'arditezza dell'invenzione, farassi ammirare il Memmi, che volle coi più sottili pennelli adornar maestrevolmente l'esemplare di Virgilio, che serviva agli studj del suo amico Petrarca. Quella Miniatura rarissima, che conservasi ancora nell'Ambrosiana di Milano, è la sola, che abbia avuto l'onore d'esser citata e celebrata dal Lanzi; quindi sarebbe stata colpa il non darla intagliata; e (poi che le dimensioni lo permettevano) nella sua stessa forma, e calcata sull'Originale, nella prima edizione.

Per indicare, che in quel Codice di Virgilio sono le dichiarazioni di Servio, il Pittore ha effigiato Servio stesso, in atto di tirar la cortina, che nasconde agli sguardi dei profani il gran Poeta; il quale assiso con maestà, coro-

Mantua virgilio qui talia carmina finxit
Sena tulit simonem virgix q̃ talia pinxit

nato di lauro, mostrasi collo stile in mano, in atto di ricevere l'ispirazione, per indi scrivere i suoi mirabili versi. Dirimpetto a lui un guerriero, che stringe una lancia; sotto un contadino, che pota i tralci d'una vite; e un pastore, che munge una pecora; sono gli emblemi dell'Eneide, della Georgica e della Buccolica. Così compensava in parte il Pittore il dono dei Versi del gran Poeta (17).

Ma lasciar non si può questo argomento, senza rispondere a cosa, che tutti richiedono, e di che tutti desiderano sapere la verità. Il Ritratto del Petrarca, quale si addita in questa pittura, e soprattutto l'altro di Madonna Laura, che il Vasari scrive esser « quella vestita di verde con una « piccola fiammetta di fuoco tra il petto e la gola, ritrat- « ta di naturale » sono veramente i ritratti di loro?

Il Lanzi, fidato a non esatte notizie « scrive, che quan- « to dicesi di quel ritratto di M. Laura è mera favola »: ma non reca se non un solo argomento, che la pittura cioè « fu fatta nel 1332, ove (18) Simone non andò in Francia « prima del 1336 ».

Il Cicognara, nella lunga Nota posta dietro al Cap. V del suo III Libro, scrive: « Abbiamo avuto ogni cura nel « fare eseguire due lucidi diligentissimi dei Ritratti, che « si attribuiscono a M. Laura e al Petrarca, che posso- « no vedersi in più piccola dimensione alla Tav. XLIII. « (T. I,). La fisonomia satiresca, che è data al Petrarca « sembra che debba fare escludere questa pretesa imma- « gine, come con maggiore argomento, non potè il Mem- « mi in alcun modo aver ritratta.... Laura.... perchè « la *pittura fu fatta da Simone nel* 1332, *ed egli non* « *andò in Francia prima del* 1336 »; le quali ultime parole non sono, come tutti sentono, che una ripetizione esattissima di quelle usate dal Lanzi.

Lasciamo a parte la fisonomia satiresca, che nulla concluderebbe; perchè, siccome le immagini del Petrarca, pervenute sino a noi, furono tutte posteriori a questa; non può la verità e la somiglianza della prima esser contradetta

dalle posteriori; bensì queste possono essere poste in dubbio col confronto della prima. Ma il fatto sta, che il Cicognara, tratto in errore dal Vasari, ha date le forme d'un personaggio per quelle di un altro. La tradizione costante indica il Ritratto del Petrarca nella sesta figura, che segue alla sinistra del Papa; e non in quella, ch'è accanto al Cavalier di Rodi (19), ch'è la settima alla destra del Papa stesso.

Ogni argomento dunque, per negare la veracità di quei Ritratti, si ristringe all'asserzione, che le pitture del Capitolo furono fatte nel 1332, e che il Memmi non conobbe il Petrarca e Madonna Laura, se non che nel 1336.

E argomento sarebbe perentorio; se non ci fosse quanto segue in contrario.

Nel 1331, dipinse il Memmi nel Palazzo del Comune di Siena (20).

Nel 1332, fu condotto a dipingere a Firenze nel Capitolo di Santo Spirito dal Generale degli Agostiniani (21).

Nel 1333, era tornato in patria, dove insieme col fratello dipingeva l'Annunziata per la Cattedrale, ora nella R. Galleria di Firenze (22); e l'altra bella Vergine con varj Santi ugualmente per la Cattedrale, citata e veduta dal Padre della Valle (23).

Tra il 1334 e 1335 fu condotto a dipingere a Pisa in Campo Santo, dove finora è stata opinione costante, che facesse la Vergine tanto lodata dal Vasari, e le tre copiose Storie della Vita del Beato Ranieri: sul che reco schiarimenti nella Nota (24).

Dopo questo tempo dee porsi la sua andata a Roma, per la seconda volta, dove « avendo contraffatto la maniera di « Giotto, (specialmente) nel Sagrestano di S. Pietro che « accende alcune lampade .... ne fu lodato di maniera, « che fu chiamato dal Papa in Avignone (25) »; ed eccoci al 1336.

Là dipinse il Portico della Cattedrale; là conobbe il Petrarca e Madonna Laura; là fece i loro Ritratti; e tornato

in Italia « acclamato per le pitture, che aveva colà fatte « al Papa (26) » fu dal Guidalotti, invitato a dipingere il Capitolo Domenicano; dove potè con quelle dell' amata Donna, che avvolse d'un verde ammanto come la descrive il Poeta (27), rinnovellare ancora le sembianze di colui, che ne' suoi Versi l'avea fatto immortale.

A questi argomenti desunti dal Memmi, si aggiunge la considerazione di quanto scrive il Cennini del Gaddi, che stette cioè con Giotto sino alla sua morte, avvenuta come si disse nel 1336. Or ciò scritto non avrebbe, se quattro anni avanti Taddeo da se solo, e senza l'ajuto del maestro, avesse preso a dipingere l'opera più considerabile di quel tempo.

Ciò porta a credere che quel lavoro gli fosse affidato, dopo la morte di Giotto, cioè dopo il 1336; che il Memmi, tornato di Francia (28), lo trovasse cominciato; e che, per questa cagione, a lui date fossero a dipingere le tre Pareti laterali, poichè forse aveva Taddeo portati molto avanti gli scompartimenti della Volta (29).

A queste considerazioni storiche, si aggiunge, che le pitture di Pisa, essendo così visibilmente inferiori a queste, debbano da lui essere state eseguite assai prima. Facendo anche la dovuta parte ai cattivi ritocchi dei fratelli Melani; egli comparisce, nel Campo Santo, un pittore al di sotto di Antonio Veneziano, che proseguì le storie cominciate da lui (30).

E per una ragione, o per l'altra, se, come ho detto nel Capo IX, queste storie non meritano il dispregio, in che le tenne il De Rossi, non sono certamente da paragonarsi nè pure con quanto di esso rimane in patria.

Sicchè, tutto insieme sommando, tra quelle che si conoscono, l'opera più gloriosa per Simone fu il Capitolo di Santa Maria Novella in Firenze.

E lo stesso presso a poco dire si dovrà del Gaddi, non ostante le osservazioni già fatte; perchè il grandioso, ancorchè meno perfetto, sforza la stima degli uomini al di

sopra del gentile, come la maestà supera in tutte le opere ed oscura la grazia.

Simone Memmi, dopo avere operato in varie parti d'Italia (31) sino al 1343, tornò in Avignone, dove morì l'anno di poi; lasciando della sua Scuola un solo discepolo, che fu Memmo suo cognato. Egli per qualche anno gli sopravvisse, dipingendo in patria e fuori, e in Ancona specialmente terminando le opere lasciate imperfette da lui (32).

Di quelle, che Simone aveva eseguite in Avignone, non rimangono adesso che gli avanzi, nel Portico della Cattedrale: delle altre, dopo tutte le possibili ricerche, non avvenne ad alcuno di poterne discoprir traccia; ma non debbono i colti stranieri dimenticarsi, visitando quella città, di continuare, e raddoppiare le loro indagini (33).

In quanto al Gaddi, che gli soppravvisse per quasi venti anni, moltissime opere si citano di lui, tra le quali molte hanno avuto la sorte di conservarsi intatte sino a noi. Tali sono le storie della Vergine nella Cappella Baroncelli e quelle della Sagrestia di Santa Croce. È grave danno che siasi perduta quella, descrittaci dal Vasari, e che rassomigliava in qualche modo alle allegoriche invenzioni del suo maestro, la Verità cioè, che cava la lingua alla Bugia (34).

Egli venne a Pisa nel 1343, dove dipinse la tribuna della chiesa di S. Francesco (35): indi tornato a Firenze, colla più grande alacrità si diede ad istruire discepoli, che fecero fiorire immensamente l'Arte; contandosi là verso quel tempo non meno di cento pittori (36).

Sicchè, dovendo solo dire dei principali; e lasciando addietro Don Lorenzo Monaco di Camaldoli, che quantunque posto dal Lanzi fra i suoi discepoli, pare da quanto ne scrive il Vasari (37), che ciò non potesse avvenire; mi ristringerò a Iacopo di Casentino, e a Giovanni da Milano.

Del primo farò poche parole, notando esserne state le pitture tanto conformi a quelle del maestro, da parere inutile, che se ne tratti. Tali erano, oltre il Tabernacolo nel

Florence. Academy. Giovanni di Milano.

II.

mercato Vecchio (38) di Firenze, le volte ed i pilastri dell'Orsanmichele, dove effigiò con i Patriarchi alcuni Profeti e i Principali delle Tribù; de' quali potè il Lanzi veder gli ultimi resti, e ripetere col Vasari che il suo stile fu conformissimo a quello di Taddeo (39).

Pure, piacemi d'osservare, che l'essere stato prescelto da un uomo come il Gaddi a dare prosecuzione alla Scuola, fa credere che in lui vedesse molta disposizione a ben fare; ma che forse tanto bene poi non fece, ristretto nei vincoli d'un'imitazione servile. Fu costumatissimo uomo, e degno dell'affetto, che particolarmente gli mostrava, e che gli conservò Taddeo sino alla morte.

Non tralascerò finalmente di aggiungere ch'esercitavasi anche nelle cose di architettura; e che i suoi cittadini gli doverono in quel tempo il benefizio di ricondurre ad Arezzo quell'acqua, che già vi avean condotta i Romani (40).

In quanto a Giovanni da Milano, è ignoto l'anno della sua nascita; ignoto quello della sua morte; ignoto quando a Firenze venisse, e quando da Firenze si riconducesse in patria; solo ignoti non sono alcuni suoi quadri, a'quali apponeva il suo nome.

D'uno di essi ho fatto eseguire il disegno colla più grande esattezza (41); e lo riporto intagliato. Sicchè ciascuno presso a poco giudicar potrà del suo valore, il quale per altro esser dovè maggiore in lui, che in Iacopo di Casentino; perchè Taddeo morendo (e fu dopo il 1357), lasciando Angelo e Giovanni suoi figli raccomandati a Iacopo per le norme del vivere, a Giovanni da Milano li raccomandò per gli ammaestramenti dell'Arte (42).

Di lui si citano con lode anche due figure, che restano di un quadro, dipinto pel convento di Ognissanti, in Firenze; ma in quanto a un'Adorazione di Magi nella chiesa inferiore di Assisi, a lui attribuita, viene da altri creduta di Taddeo Gaddi (43).

Ma e Iacopo e Giovanni in questa Scuola, come Lippo Memmi nell'altra, parmi che debbano considerarsi di gran-

dissima lunga, e senza ombra di confronto, inferiori ai due famosi Maestri.

Dei quali or venendo a far il paragone, concluderò, che fu il Memmi più ricco e fecondo nel comporre; il Gaddi più franco e risoluto nell'eseguire: il primo più disinvolto e vivace affidasi all'immaginazione, e riunisce talvolta troppo disparate cose in un quadro; il secondo più grave ed emendato, le separa in tanti quadri diversi con minor effetto sì, ma con maggior convenienza: Simone diede l'impulso al comporre macchinoso; Taddeo mirò principalmente alla perfezione nelle figure: il Senese sopra ogni cosa cerca la varietà, il Fiorentino la grazia; e quindi benemeriti egualmente dell'Arte ambedue più che verun altro dei lor tempi; e degnissimi d'esser salutati ed acclamati dopo Giotto, per le opere che rimangono di loro, come i principali propagatori della bella Pittura in Italia.

NOTE

(1) Giotto non visse che 60 anni, Taddeo Gaddi e Simone Memmi poco più.

(2) L'Autore vi era presente.

(3) Si possono confrontare, perchè sì l'une che l'altre sono in Firenze, e felicemente si conservano ancora.

(4) Sono indicate dal Vasari, e sopra al Cap. IX. Il Romagnoli (che lo fa nascere tra l'Agosto e il Settembre del 1285), crede che nel 1298, cioè di 13 anni, egli « fosse in Roma a dipingere nel Portico di S. Pietro una nostra « Donna con i SS. Pietro e Paolo, al presente situata nelle Grotte Vaticane, « e però conosciuta sotto il nome di Madonna del Portico » opinione, che non troverebbe molti seguaci, trattandosi di un giovinetto di quell'età; perchè a contradirla, come ciascuno intende, basta il solo buon senso. Ma ci è di più. Il luogo del Vasari dice chiaramente il contrario per chi sa leggerlo; e debbe leggersi come segue: « Fu dunque Simone Memmi Sanese, eccellente « dipintore, singolare ne' tempi suoi, e molto stimato nella Corte del Papa: « perciocchè, *dopo la morte di Giotto* maestro suo (il quale aveva seguitato « a Roma quando fece la nave di musaico e le altre cose) avendo nel fare « una Vergine Maria nel Portico di S. Pietro... *contraffatto la maniera di Giotto*, ne fu di maniera lodato, che ec.

Dalla qual narrazione si vede colla più grand' evidenza che quella pittura e contraffazione fu eseguita dal Memmi dopo la morte di Giotto, avvenuta nel 1336; di quel Giotto, ch' egli avea seguitato a Roma, quando fece la nave di musaico e l'altre cose, nel 1298. Il Romagnoli fu indotto forse in errore del Padre della Valle, che fu il primo ad ingannarsi, scrivendo a pag. 208 del T. II del Vasari di Siena: « Si comprende, che vi andò (a Roma) « come emulo e compagno (di Giotto) in quell' importante lavoro, e che « l'opera sua corrispose amplissimamente al concetto che avevasi di esso ». E l'emulo e il compagno non aveva allora che tredici anni!

Nessuno sa più di me quanto è difficile il non ingannarsi, nelle minute ricerche sull'Arte; ma qui parmi che il Della Valle non abbia scusa.

Nel 1321 Simone doveva essere valente, poichè gli fu data a ridipingere la gran composizione della Vergine di Mino. Verso quel tempo fece un Crocifisso a capo alle scale della cappella dei Signori Nove; e nel 1327 una tavola con Maria Vergine; come possono riscontrare i curiosi nei MSS. citati dal Romagnoli, T. I, pag. 573 e segg.

(5) Tutti intendono, che anco quando il Ghiberti avesse scritto una Storia, il silenzio non proverebbe mai nulla contro l'asserzione positiva di altri biografi, degni di fede ugualmente che lui.

(6) E che meriterebbe di esserlo molto più di quello, che mel permettano i limiti, in cui mi trovo ristretto.

(7) La Venuta dello Spirito Santo, è dal Lanzi chiamata « uno de' più bei « lavori del Secolo XIV. »

(8) Vasari, nella Vita.

(9) E altri se ne aggiungono, che si possono veder citati nel Vasari.

(10) Vasari nella Vita.

(11) Si osservi come l'atto è naturale sì della donna, che lo tira con forza, sì del fanciullo, che non vorrebbe lasciare i divertimenti.

(12) Qui è da notarsi, che la figura di Cicerone avea tre mani; ma che fatte non si sono nel disegno, perchè dopo i ritocchi più non si vede la terza. Sulla quale invenzione può consultarsi quanto scrive Gio. Antonio Papini nella Lezione X sul Burchiello, ediz. di Firenze del 1733, dove nota esser quello il disegno della veste consolare.

(13) « Il Triangolo mostra, che siccome i tre lati fanno una sola figura; « così tre termini nelle proposizioni causano la Dimostrazione ». Vedi Cesare Ripa, nell'Iconologia, pag. 589.

Parrà strano, ma non è però meno vero, che in tutte le Descrizioni di quel gran quadro, queste tre ultime Scienze sacre sieno state convertite in Fede, Speranza, e Carità; le quali si vedono in alto. Nè certamente il Pittore avrebbe fatto un sì grave errore, qual sarebbe quello di effigiarle due volte senza necessità.

(14) L'Arco è, secondo lo stesso Ripa (pag. 318) l'attribuito dell'Ingegno; e quindi con bell'eleganza, cantò il Monti nella Basvilliana:

« *Scocchi lo stral del sillogistic' arco,*

per dinotare la forza dell'argomentazione.

(15) Queste tre figure sì belle, furono riportate nell'Etruria Pittrice, n.° XI, sopra un disegno egregiamente fatto dal Sig. Luigi Sabatelli, che fin d'allora (1792) prometteva divenire quel valentissim'uomo, che s'è poi nella pittura dimostrato.

Il Duca d'Urbino, indicato più sotto, è la famosa statua conosciuta sotto il nome del Pensiero; di cui dovrà parlarsi quando saremo giunti a Michelangelo.

(16) Quello fra le altre di Andrea del Sarto nel Chiostro de' Servi; e l'altra, che sembra di Raffaello, dipinta dal Pacchiarotto in S. Bernardino di Siena. Si osservi che dalla prima delle due ancelle, che porge i panni all'altra, (di cui sotto si parla) fu ispirato il Flaxman per comporre la sua bella Elettra, che riconosce Oreste. Vedansi le Tragedie d'Eschilo.

(17) I Tre famosi:

« *Quando giunse a Simon l'alto concetto;*

e l'altro

« *Per mirar Policleto a prova fiso;*

dove lo chiama il *mio Simon;* e il terzo, che comincia

« *Poi che 'l cammin m'è chiuso di mercede ec.*

dove con un' iperbole, solo da concedersi a un poeta infiammato di amore e d'amicizia, si canta:

« *E solo ad un' Imagine m' attegno,*
« *Che fè non Zeusi, o Prassitèle, o Fidia,*
« *Ma* MIGLIOR MASTRO *e di più alto ingegno.*

(18) Lanzi, T. I, pag. 379. Ho cercato colla più gran cura da che possa esser derivata l' opinione, che il Memmi dipingesse il Capitolo di S. Maria Novella nel 1332; e non mi è riuscito rinvenirlo.

(19) Questa particolarità d' essere accanto al Cavalier di Rodi è posta erroneamente dal Vasari; perchè la tradizione costante, che conservasi anco ai nostri giorni, l' addita nell' altro. Ugualmente Madonna Laura è male indicata dal medesimo; come malamente trovasi descritto l' argomento del quadro, con quelle parole: « nel mondo quaggiù rimangono i piaceri e diletti vani in « figure umane, e massimamente di donne che seggono; tra le quali è Ma« donna Laura del Petrarca, ritratta di naturale vestita di verde con una pic« cola fiammetta di fuoco tra il petto e la gola ».

Or bene sta quanto ei dice e della fiammetta e dell' abito verde: ma la figura, che ha queste particolarità, non siede, e non è fra le donne a sinistra, un poco in alto; ma è quella, che vedesi precisamente in mezzo del quadro, ed è accanto ad una regina (com' appare dalla testa coronata) che ha il viso rivolto di profilo al Papa. Essa è quella stessa riportata dal Cicognara; e che può vedersi nella Tavola XLIII della sua Storia della Scultura, in basso.

(20) Come si ha dalle Memorie riportate dal Romagnoli. Ei vi dipinse Arcidosso e Castel del Piano, opere perite, per le quali gli si pagarono lire 22. Il tutto è desunto dai pubblici libri.

(21) Dalle Memorie stesse. Per conferma della sua opinione il Romagnoli non cita veruna autorità; ma ben si comprende da quanto fece posteriormente, che il Capitolo di Santo Spirito non potè da Simone esser dipinto, che in questo tempo.

(22) La pittura ha la sottoscrizione e l' anno 1333.

(23) Rappresentava, scrive il Romagnoli, Maria Vergine col Bambino Gesù in braccio, in attitudine bellissima. Varj angeli le volavano intorno, sostenendo uno stendardo, e guardavano alcuni Santi ch' erano ai lati di N. D. Quella tavola era sulla porta dell' Opera del Duomo; ed è quella stessa, che fu fatta in pezzi, e che dal Padre della Valle si cita a pag. 96, T. II, delle sue Lettere Senesi, per averne veduta una parte nel Museo dell' Avvocato Mariotti.

Quella a fresco, citata dal Lanzi, (T. I, pag. 379) perì pel terremoto del 1798. Era nella facciata della casa Parigini.

(24) Esse non possono aver preso minor tempo di un anno, come può riscontrarsi dal numero delle teste. Prosegue il Vasari: « finite le quali, fece « due tavole a tempera nella medesima città, ajutato dal fratello .... e in sua « compagnia, a' Frati Predicatori di Santa Caterina la Tavola dell' altar mag« giore, ed a S. Paolo a Ripa d' Arno, oltre molte storie in fresco bellissime, « la Tavola a tempera, che oggi è sopra l' altar maggiore, dentrovi una No« stra Donna, San Pietro, San Paolo, San Gio. Battista ec. »

Sicchè abbiamo in Pisa tante opere fatte in quel tempo, da fargli consumare assai più di due anni, se non fosse stato ajutato dal fratello.

Della tavola, ch' era all' altar maggiore di Santa Caterina, rimangono tuttora gli avanzi nell' appartamento del Camarlingo di quel Collegio (Convento già dei Domenicani); e il San Giovanni, che fece parte forse dell' altra, è nella Collezione de' Quadri antichi dell' Accademia.

AGGIUNTA

Tutto questo era pubblicato nella prima edizione; quando nei Libri dell' Opera, si è trovato, e l' egregio Professor Bonaini ha pubblicato che un « Maestro Andrea da Firenze pittore ricevè dall' Operajo Lodovico Or« selli cinquecento ventinove lire, e dieci soldi, *pro pictura Storie Beati* « *Ranerii, pro residuo dicte storie:* e ciò avvenne il 13 Ottobre del 1377 ». Dal quel documento si vorrebbe far nascere il dubbio che del Memmi non fossero le tre Storie della Vita di S. Ranieri dipinte al di sopra delle tre di Antonio Veneziano.

Siccome quelle non son certo le più belle opere del Memmi, poco importerebbe per la sua gloria, che fossero dipinte da diversa mano. Ma questo Andrea da Firenze, dopo aver qui lasciate tre composizioni non certo spregevoli, come è possibile che non sia conosciuto per altri dipinti? Non sarebbe più probabile ch' ei fosse stato chiamato a operare sotto le Storie del Memmi (nel 1377), e che non avendo soddisfatto, fosse stato dato di bianco a quanto aveva eseguito, e fatto venire in suo luogo Antonio Veneziano, che vi dipinse nel 1387 (*st. pis.*) come appare, senza contrasto, dal Documento XXXIII pubblicato dal Ciampi nella *Sagrestia dei Belli Arredi?* Una simil cosa era avvenuta a un tal Nuccaro, che nel 1301 (*st. pis.*) dipinse sulla porta del Campo-Santo la *B. Vergine col Figlio* (V. Documento XXVIII nello stesso libro del Ciampi) alla quale fu dato di bianco, per sostituirvi la Vergine in gloria senza il Figlio circondata da varj angeli com' ora si vede, dal Vasari tanto lodata, e attribuita al Memmi. E siccome la feci intagliare pel Supplemento alla prima edizione, credo questo il luogo di riportarla. I sapienti poi, che debbono naturalmente riconoscere nelle Storie del Campo-Santo alcune figure dal Memmi ripetute in altre sue pitture, porteranno giudizio della questione.

(25) Così il Vasari nella Vita; dove è da notarsi che furono appunto le pitture fatte a Roma, e la fama di esse di là pervenuta ad Avignone, che mossero Benedetto XII a chiamarlo presso di sè.

(26) Queste parole sono del Richa; le quali di per sè sole non farebbero autorità; ma unite colle altre storiche notizie giovano alla probabilità di quanto si espone. Vedi Chiese Fiorentine, T. III, pag. 83.

(27) È nel quadro del Memmi Madonna Laura vestita di verde; e quale trovasi nei versi seguenti del Petrarca, che a conferma della verità del Ritratto, sono riportati dal Baldinucci. Nel Sonetto 11:

« *E i capei d' oro fin farsi d' argento,*
« *E lassar le ghirlande, e i* verdi *panni.*

E nel Sonetto 209:

« *L' aura, che il* verde *lauro e l' aureo crine*
« *Soavemente sospirando move.*

E nella Canzone 27:

« *Negli occhi ho pur le violette e'l* verde,
« *Di ch' era, nel principio di mia guerra,*
« *Amore armato* ec.

Quello poi, che parmi dover confermare che nella donzella vestita di verde volle Simone effigiare Madonna Laura, è la notizia, conservataci dal Padre della Valle (T. II, pag. 95) che fino dai tempi dell'Abate Deveras Canonico di S. Pietro d'Avignone si trova scritto quanto segue, rapporto alle sue pitture nel Portico della Cattedrale: « S. George y est représenté à cheval armé « .... on voit à coté ce Saint une jeune demoiselle *vetue de verd* à genoux: « on pretend que c'est la belle Laure ».

Questa osservazione sul colore dell'abito mi parve di sì grande importanza, che mi mosse a far le più scrupolose ricerche cronologiche, come s'è veduto, per conoscere se veramente il Capitolo di S. M. Novella era stato dipinto nel 1332, o dopo quel tempo.

In quanto al Petrarca, la figura indicata è nobilissima, e non molto dissimile dal Ritratto datoci dal Marsan nella famosa edizione delle sue Rime.

Resta un'opposizione, per altro, ed è questa. Nella Chiesa di S. Maria del Fiore, dipinta dal Memmi, manca il campanile, inalzato da Giotto, nel 1335 e 36: dunque la pittura è fatta prima che il Campanile s'inalzasse. Così contradice taluno.

Rispondo: la Chiesa di S. Maria del Fiore non è dipinta com'essa è, ma come doveva essere, secondo il modello lasciato da Arnolfo: e la cosa è sì vera, che il Campanile vi è annesso, ma non posto, come Giotto lo pose; bensì dietro, come l'aveva ideato Arnolfo, e come può riscontrarsi, nella Tavola XV della prima Edizione di questa Storia, a manca.

(28) Posto che non potesse far quel lavoro dal 1331 al 1336, dovè naturalmente farlo dopo il ritorno d'Avignone.

(29) La quale, in tutte le stanze, cominciasi a dipingere, prima delle pareti, a motivo dei ponti.

(30) Del B. Ranieri.

(31) Alcuni dicono sino al 1344: ma fu quello l'anno della sua morte, che avvenne in Avignone: ed ebbe in patria onoratissimi funerali. Fra le opere di lui dipinte negli ultimi tempi è la Cappella di San Martino nella Chiesa inferiore di Assisi, che il Vasari attribuisce a Puccio Capanna. V. Fea, editore della Descrizione di quella Basilica. Roma in fol. 1820.

(32) Si ha dal Romagnoli.

(33) Sarebbe desiderabile che fossero intagliati gli avanzi delle sue pitture, nel Portico della Cattedrale.

(34) Fu eseguita pel Tribunale della Mercanzia.

(35) Non restano che gli avanzi in alto; e l'Iscrizione riportata dal Da Morrona.

(36) Tra'quali Bartolo Gioggi, come si ha nella Novella 170 di Franco Sacchetti. V. Lanzi, T. I, pag. 80, e la nota che lo conferma.

(37) Il Vasari narra nella Vita, che morì a 55 anni; e che fra le prime

opere, dipinse la tavola dell' altar maggiore per la Chiesa degli Angeli, dove era inscritto l'anno 1413. Se egli dunque era giovine nel 1413, non potè avere appreso l'arte da Taddeo Gaddi. Tutti però convengono che ne imitò la maniera.

(38) È ora tutto ridipinto.

(39) T. I, pag. 90.

(40) I Romani l'avevano condotta all' Anfiteatro: poi era deviata.

(41) Trovasi nell' Accademia delle Belle Arti di Firenze.

(42) Vasari.

(43) Nell'ultima Descrizione del 1835, si attribuisce a Taddeo questa Adorazione de'Magi; come a Puccio Capanna la Strage degl'Innocenti, che nella Descrizione pubblicata dall'Avvocato Fea si dice essere d'un Iacopo Gaddi, pittore ignoto.

CAPITOLO DECIMOTERZO

CONTINUAZIONE

STEFANO, E TOMMASO IN FIRENZE I LORENZETTI IN SIENA

MCCCXXX. A MCCCLX.

Ma in compagnia di questi due valentuomini, e che stanno senza contrasto alla testa delle due Scuole, fiorivano quattro Artefici, di merito sì eminente, che gli Scrittori ne parlano forse con qualche sorta di esagerazione. E convien dire, che in quei beati tempi gli uomini, senz'altre distrazioni, si dessero con tutto l'animo all'esercizio delle Arti, che professavano; poichè vediamo ottener sì grandi effetti, con tanta scarzezza e imperfezione di modi.

E prima d'ogn'altro (perchè Scuola non fece, nè fu, per quanto scrive il Vasari, nè pur seguitato da Tommaso suo figlio) dirò di Stefano; che nacque, come si notò (T. I, pag. 200) nel primo anno del Secolo XIV; che a Giotto fu nipote di sorella, perchè non poteva esserlo di figlia (errore in che cadde anche il diligentissimo Lanzi); e che alla Scuola del zio dovè condursi unitamente a Taddeo Gaddi, perchè a lui coetaneo.

Il Vasari, nella prima edizione, tessendone a parte la Vita (1), scrive che « Giotto l'amò molto per i costumi « buoni, e per l'assiduità che mostrava in ogni azione, « che per l'esercizio dell'arte facesse »; quindi venendo

a' suoi meriti, prosegue, che « in poco tempo, dopo la « morte di Giotto, lo avanzò di maniera d'invenzione, e « di disegno talmente; che negli artefici vecchi può ve- « ramente darsegli il vanto; poichè egli tolse a tutti l'ono- « re ed il pregio ». La quale veramente straordinaria lode, presa ristrettamente per la sola invenzione e pel disegno, potrebbe essere sottoposta ad esame; ma lo stesso Aretino Storico aggiunge, nella seconda edizione: « Co- « stui dipinse a fresco in Pisa la Nostra Donna del Cam- « po Santo: ch'è alquanto *meglio non solo di disegno*, « *ma anche di colorito, che l'opera di Giotto* ».

Ciascuno intende, che in moltissime circostanze potè il Vasari ingannarsi e pei tempi, e per le opere fatte da uno, o da un altro pittore, secondo che le notizie trasmessegli erano meno, o più esatte: ma che non poteva prendere (avendo sott'occhio le opere fatte in patria) un abbaglio sì forte, se i meriti di Stefano non fossero stati veramente grandi. E tali pare che fossero, poichè avevano indotto il Ghiberti a scrivere: « Le opere di costui sono molto mirabili e fatte con grandissima dottrina (2) ».

Chiunque ami la verità, nè si lasci trascinare da opinioni già formate prima di ridurre le cose ad esame, non potrà negare certamente che, nella mancanza di ogni sua pittura, non si trovi nei giudizj del Vasari e del Ghiberti di che rimanere in sommo grado perplessi.

È inutile ch'io dica essere abbaglio del Padre della Valle, seguitato dal Lanzi, quanto da essi si scrive sulla Vergine da lui dipinta nel Campo Santo di Pisa; poichè quella, da loro creduta tale, da quest'ultimo indicata come ritocca, ed ora interamente perduta, era opera di Taddeo Bartoli (3).

In tale stato, conveniva ricorrere alle ricerche; le quali, trattandosi delle opere d'un uomo, che a Giotto andava sì d'appresso, sono da me state fatte con grandissima cura. Da per tutta Italia ho fatto indagare, se si trovavano pitture certe di Stefano; poichè, per testimonio anche

del Lanzi, di certe veramente di lui non se ne conservano nè pure in patria.

Primo frutto delle mie cure, fu il suo bel quadro nella R. Pinacoteca di Milano, di cui godo poter dare la parte più importante nell'intaglio di contro.

È quella tavola, per l'estrema rarità sua, uno dei monumenti più preziosi di quel secolo; e convien compiangere la fatalità, che la fece uscire di Toscana (4). La Vergine non manca di grazia; vivace parmi l'atto del divin Figlio, che stende le mani a ricevere l'offerta d'uno dei Magi prostrato a'suoi piedi: d'una maravigliosa verità sono le altre teste: come ben disposte le figure, benchè troppo insieme affollate: difetto, a cui sembra però che Stefano sia visibilmente voluto andare incontro; per meglio esprimere la gara, fra tutti i personaggi rappresentati, a mostrare la riverenza loro verso la Madre, e il nato divino Fanciullo.

Penso, che per ogni conto, e allorchè tutto è perito di un pittore, questo solo quadro ben conservato e ben certo sia più che sufficiente a darci un'idea della maniera dì disegnare e di comporre di Stefano, e a porci in via per la ricerca se non della verità, delle cause almeno, che dettarono tante lodi al Ghiberti, e al Vasari.

Ma quello, che non sperava d'incontrare, nè parea presumibile, in tanta rarità delle opere di esso, è la replica in tavola di un suo affresco, che così vien descritto dal Vasari: « In quel mentre ..... in Firenze, dipinse ..... ai « Gianfigliazzi lung'Arno, fra le case loro ed il Ponte alla « Carraja un tabernacolo piccolo, in un canto che vi è, « dove figurò con tal diligenza una Nostra Donna, alla « quale, mentre ella cuce, un fanciullo vestito e che sie- « de porge un uccello; che per piccolo che sia il lavoro, « non manco merita esser lodato, che si facciano le opere « maggiori, e da lui più maestrevolmente lavorate ».

Quantunque questa pittura si trovi in poco buono stato, vi rimane tanto di grazia e di soavità, che mi son deter-

minato di farla e disegnare e intagliare dall'Artefice stesso, che ha sì degnamente meritato (son or pochi giorni) le lodi del R. Istituto di Francia (5).

Dall'ispezione di questo quadro sì gentile, sì amoroso, sì vero, nasce un dispetto per la mala sorte, che incontrarono le opere sue di maggior mole; sì che, giudicando solo da questa, si sarebbe indotti quasi a concordare nelle lodi dategli dai soprannominati scrittori.

E in fatti, se questa composizione non fosse così minutamente descritta, ed a Stefano attribuita certamente; al vederla si direbbe a prima giunta esser delle belle cose di Giotto. La Vergine è d'una rara modestia, semplice l'espressione del divin Figlio; e gli atti degli Angeli in alto, che stanno adorando, ispirano veramente una devozione celeste.

Ma questi due soli avanzi; e quest'ultimo specialmente, dove piuttosto è convenuto indovinar che copiare, sono di per se soli bastanti a dargli sopra Giotto il primato? Quando anche un'affezione particolare ne inducesse ad affermarlo; l'opinione di tutt'Europa lo smentirebbe, l'opinione sì d'Europa, che riguarda Giotto come l'autore del primo gran passo nella Pittura, Masaccio del secondo, e Raffaello del terzo.

Ma quali dunque possono essere state le cause, che dettarono sì favorevoli giudizi? Se dovessi esporre un'opinione mia particolare, credo che si ridurrebbero ad una certa vaghezza che diletta, a una grazia che incanta, a un colorito, che con maggiore vivacità colpisce gli occhi, e li rivolge all'ammirazione: in fine il senso del bello presente, che suole affievolire le impressioni del passato. E forsechè nei giudizj letterarj non accade presso a poco lo stesso?

A queste osservazioni si aggiungono altri meriti, che per testimonianza del Vasari stesso debbono essersi trovati nelle opere di Stefano che si sono perdute.

Tali sono il render conto dell'ignudo nelle figure, sotto le pieghe in cui le avvolgeva; il porre ogni studio per ti-

·SALVE· SNTA· PARENS·

rare in prospettiva gli edifizj, « mostrando arte, invenzio-
« ne e proporzione nelle colonne, nelle porte, e nelle fi-
« nestre », come non era stato fatto fino a lui; l'aver tentato di rappresentar bene le figure in iscorcio; finalmente il mostrarsi valente nella espressione degli affetti (6); di cui parmi esser testimonj anco le due composizioni già riportate.

Tutto ciò per altro non ci porterà mai alla conseguenza, che, considerate insieme tutte le parti della Pittura, egli abbia potuto superar Giotto: bensì, potrà dirsi che dopo la sua morte giovasse a propagarne i veri metodi, che nessuno potrà ragionevolmente impugnare che si partissero dalle Scuole Toscane.

E a ciò debbono aver contribuito specialmente i lavori di Milano, di Roma e di Assisi; e questi ultimi specialmente, che dal Vasari descritti sono in maniera da far provare un gran rammarico per la loro perdita (7).

Oltre ai lavori di Assisi, si citano dallo stesso quelli di Perugia, che rimasero imperfetti, e che ugualmente sono periti. L'anno della sua morte è quello del Giubbileo, che fu il 1350. Egli lasciò erede della fama (che nella opinione degli uomini si accrebbe al di sopra della sua) Tommaso, il quale nato gli era nel 1324.

Di lui dirò subito, perchè la vita troppo breve lo pone fra i pittori della prima metà del Secolo XIV. Egli fu chiamato generalmente Giottino; e la più parte crede per avere adottata interamente la maniera di Giotto. Il Vasari lo conferma coll'assicurarne « che dopo avere imparato da
« suo padre i primi principj della pittura, si risolvè, es-
« sendo ancor giovanetto, a volere in quanto potesse con
« assiduo studio essere imitatore della maniera di Giotto,
« piuttosto che di quella di Stefano suo padre: la qual co-
« sa gli venne così ben fatta, che ne cavò, oltre la manie-
« ra, che fu molto più bella di quella del suo maestro, il
« soprannome di Giottino, che non gli cascò mai ».

Ciascun vede, che tornasi a ripetere per conto di que-

sto Tommaso quello che dall'Aretino Storico detto si era di Stefano, dichiarando la sua maniera più bella di quella del maestro: alla quale sentenza può darsi la risposta medesima data di sopra, quando si parlò delle opere del padre.

Aggiunge ancora essere stato parere di molti che Tommaso fosse figliuolo di Giotto; cosa contradetta dai più; ma forse potrebbe credersi che Stefano, il quale nacque nel 1301, e ch'erroneamente si scrisse essere stato figlio d'una figlia di Giotto, ne fosse stato marito: e che Giottino quindi ne fosse nipote. Nell'oscurità di notizie certe su tale argomento, questa potrebbe essere l'opinione più probabile.

È fatale che di esso, come del padre, le più belle opere sieno perdute; le quali, considerando la brevità della sua vita, molte furono, e lodatissime tutte; non ostante che ai suoi tempi vivessero i due grandi Artefici, di cui si è fatto parola nel Capitolo antecedente.

Pare che i suoi primi lavori fossero nell'antichissima chiesa di San Stefano in Firenze, ove il Vasari ci dice che dipinse a fresco una cappella. Il Cinelli, nella Guida di Firenze del 1677, non vi rammenta che una tavola; il che parmi dimostrare che vi dipinse l'una e l'altra; ma che la prima (che per l'umidità già mostravasi molto guasta quando il Vasari dettò la Vita) era già perduta, quando scriveva il Cinelli; sicchè allora di lui non restava che la tavola.

Troppo lunga sarebbe ad enumerare la serie delle sue opere, che sono perite. Chi fosse vago conoscerne gli argomenti ne troverà la descrizione nel Vasari.

Di una cosa per altro non dee tacersi, che fu quindi rinnovata e in Firenze ed in Siena, ma che Giottino fu il primo a porre in opera; ed è che ai preghi di Angelo Acciajuoli, a cui egli era per molti conti obbligato, dipinse per dispregio nella torre del palagio del Potestà l'imagine del Duca d'Atene, poi che fu cacciato, e quella dei suoi principali seguaci colle mitere del vitupero in capo; e ciò fece con modi nuovi e convenienti, avendo posti attorno la te-

sta del Duca molti animali rapaci per denotare la perfida natura e qualità di lui; come ad uno de' suoi Consiglieri posto avea in mano « il palagio de' Priori della città, che « come disleale e traditore della patria glielo porgeva ».

Ognuno di quei tristi aveva presso a sè dipinte le armi della sua famiglia, scritto il proprio nome, e in versi rimati ma non eleganti esposta la condanna (8).

Egli diè mano a quell'opera poco dopo il 1343, cioè non avendo compiuti per anco ventidue anni: nel che resta oggi da considerarsi, che ne acquistò lode dall'universale; mentre al contrario chi eseguì un'opera consimile dopo di lui, per le cambiate circostanze, ne ottenne biasimo non poco, e un soprannome non chiaro (9).

Fu la sua maniera, scrive il Vasari « di dipingere uni- « tamente .... ribattendo a' suoi luoghi i lumi e l'ombre « delle figure .... facendo con i panni, i capelli, le bar- « be, ed ogn' altra cosa con tanta morbidezza e diligenza, « che aggiunse senza dubbio all'arte » molto più di quello, che innanzi a lui non possedeva.

Per sottoporne ai lettori un saggio, si è potuto trovare nella Galleria dell' Accademia di Firenze un suo Quadro, che si riguarda come la miglior opera, che ne resti; e che perciò riporto intagliato di contro.

Di lui, come si è notato, loda il Landino la venustà: nè certamente negar si potrebbe che questa dote non si vegga risplendere nella Vergine che apparisce a San Bernardo, e nella modestia e riverenza con che egli ne riceve l'ispirazione.

Ma quello che il Landino, stretto dalla brevità, non potè lodare in lui, fu il disprezzo del guadagno, per cui non alle proprie comodità, ma sempre all'incremento dell'Arte soddisfacendo; se lasciò in morte poche facoltà, lasciò nella memoria dei posteri fama grandissima; che di tanto si sarebbe accresciuta, se innanzi tempo, e nell'anno trentesimo secondo della sua vita, non fosse sceso al sepolcro. Splendido esempio di come s'acquista fama nel mondo, e

soggetto di rammarico e di vergogna a coloro, che più al guadagno vanno dietro che alla gloria. Fu anche Scultore, secondo la testimonianza del Ghiberti; che lo chiama dotto nell'uno e nell'altro genere, e uomo di grandissimo ingegno.

Morì nel 1356 di consunzione, lasciando discepoli, che amorevolmente istruiva, e de' quali diremo in appresso.

A questi due valenti Artefici della Scuola Fiorentina, due ne contrappone la Senese, che forse non furono men valenti, ma che, nelle opere le quali ne restano, furono certamente più fortunati di loro.

Si è veduto sopra nel Capitolo IX, come da un Lorenzo pittore nascessero due figli; che probabilmente incamminò all'arte egli stesso. Uno ebbe nome Ambrogio; che da quello del padre si chiamò dei Lorenzetti: il secondo fu Pietro, che nelle storie s'indica pressochè sempre coll'aggiunta di Laurati.

Il Romagnoli diligentissimo scrive coi documenti alla mano, che fioriva il primo nel 1323, nel 1329 il secondo; desumendolo dalle più antiche opere, che d'essi son note. Poichè il Vasari fa preceder Pietro ad Ambrogio, ne seguirò l'esempio e perchè furono coetanei, e perchè parmi che Ambrogio portasse l'arte molto al di là di quello, che poi facesse il fratello.

Rincresce che le Cronache non ci abbiano conservato le particolarità dell'adolescenza di questi Artefici, che accrebbero tanto splendore alla patria, l'uno de' quali doveva superare il Memmi nella grazia; l'altro eguagliarlo nella fecondità, vincendolo nel sapere. Il Ghiberti lo tiene a lui superiore in tutto; e lungamente ne scrive. Di Pietro non « fa parola; ma si scusa di lasciarne molti indietro (dei « Senesi) per non abbondare nel troppo dire ».

Venendo dunque a Pietro, anche dopo quanto ne aveva detto il Padre della Valle, il monumento pel quale fino ai nostri giorni si era maggiormente propagata la sua fama, era la copiosissima storia degli Anacoreti nel Campo Santo

di Pisa: ma varie opere lodevoli aveva egli condotte in patria, innanzi che fosse qui chiamato ad ornare in Campo Santo la parete lasciata imperfetta dall'Orgagna.

L'opera, che cominciò a dargli nome fu una tavola, dipinta per ordine del Comune ai Carmelitani, per fiorini cento cinquanta; e di cui debbe Siena compiangere amaramente la perdita (10). Pare che per i plausi, che levò questa pittura, i suoi cittadini, con onorevole deliberazione, lo ammettessero alla nobiltà.

Poco dopo questo tempo dovè Pietro venire in Pisa, poichè dal luogo dove dipinse, si desume (11) che ciò fu innanzi al Memmi. Egli, seguitando l'invenzione dell'Orgagna, che vi aveva effigiato la Morte, il Giudizio e l'Inferno, avrebbe dovuto compiere i Novissimi colla rappresentanza del Paradiso: ma forse fu spaventato dalla difficoltà dell'argomento; e vi dipinse in vece le opere degli Anacoreti nel deserto.

Se gl'intagli di quelle Pitture fossero meno comuni, sarebbe stato conveniente il riportare quella gentilissima figura della Santa Marina, rivestita cogli abiti di monaco, e con un fanciulletto in braccio; ma non v'ha dilettante di belle Arti, che non l'abbia in mente, tanto è simile alle belle teste femminili di Giotto.

Tutto quello, che può dirsi di questa copiosissima storia parmi che detto siasi nelle Lettere Pittoriche (12); basti l'aggiungere che la ripetizione dello stesso argomento, che vedesi nella R. Galleria, non solo non n'è il primo pensiero, come ha creduto il Lanzi, o una copia, come altri ha pensato; ma è l'opera di un uomo provetto, mentre la prima e il saggio d'un pennello giovanile. Riporto la scena più tenera fra le molte di questo secondo quadro, la quale posta, nella prima edizione sotto la bella Natività della Vergine del Gaddi, ne sfida quasi il confronto (13).

Molti pregi, e disparati avevano i due fratelli; sicchè da compiangersi è la perdita dell'opera, che avevano insieme dipinto a fresco nella facciata dell'Ospedale, con tanto arti-

ficio e maestria, che meritò d'esser copiata dal Bartoli (14).

Dopo quella, pare che si dividessero; e che ciascuno operasse da sè. Di Pietro si citano non poche opere perite; e fra quelle, che rimangono, un Gradino colla Crocifissione, un Dittico con Maria Vergine, S. Giovanni e Santa Caterina delle Ruote, un'Annunziazione, e varj altri bei quadretti all'Accademia delle Belle Arti di Siena; come alcuni altri nei contorni e ville all'intorno.

Ma quella, fra le sue pitture, che (come scrisse il Lanzi a proposito di Ambrogio, e che a Pietro deve riferirsi) « sembra preparare la via al Beato Angelico » è la Coronazione della Vergine, riportata alla Tav. XVIII della prima edizione.

Il colorito n'è soave, più tendente al Giottesco, che al tinger forte della Scuola Senese, com'egli adoprò nell'Eremo della R. Galleria: nel che mostrò Pietro d'avere inteso come gli atti non solo, ed i moti, e le caste sembianze, ma la dolcezza pur dei colori debbe accompagnarsi alla purità delle scene celesti. L'anno della sua morte s'ignora.

Ma ben ad altro tono conviene inalzar la voce, venendo a parlare d'Ambrogio. Egli è uno di quei rari ingegni, i quali mostrano fin dove si può giungere coll'immaginazione e col sapere, nella imperfezione de' modi dell'arte: sì che quando saranno perite tutte le pitture che or rimangono di lui; restando le descrizioni del Ghiberti e del Vasari, si mostreranno come vere e vive dinanzi agli occhi della mente di quanti avranno senso del bello. E voglio che saggio del modo suo di comporre sia il quadro, che reco intagliato.

Qual severità nel disegno del corpo del divin Redentore! quanta nobiltà nel dolore della Vergine! quanta espressione di affetti negli atti e nei volti dei circostanti! Si noti fra gli altri la verità del movimento di colei, che apre le braccia in segno di disperazione: se ne faccia il confronto con tante esagerazioni moderne; si considerino i tempi, e si giudichi (15).

E certamente una gran difficoltà dell'arte consiste nell'esprimere il sommo delle passioni, senza trascendere al di là della convenienza del personaggio rappresentato; e questa parmi superata nella mirabil composizione di Ambrogio. Ella è più copiosa, come vedremo, e vince quella di Pier della Francesca, che venne un secolo dopo.

E s'ella è tale, come ne appare; quale doveva essere la serie di quelle tante composizioni nel Chiostro di San Francesco, per cui fu dal Ghiberti chiamato « famosissimo e « singolarissimo maestro, componitore nobilissimo, gran « disegnatore, e molto perito nella teorica dell'arte (16)? »

Là era dipinta la vita intera d'un giovine; come delibera di farsi religioso; come ne veste l'abito; come dimanda licenza di passare in Asia a predicar la fede di Cristo in compagnia di altri monaci; e come colà giunti cominciano ad esercitare il sacro lor ministero.

Presi e condotti come colpevoli dinanzi al Soldano, son nudati, e battuti aspramente con verghe in mezzo al popolo intorno a loro affollato; allorchè fra le battiture, continuando a predicare, il Soldano comanda che sieno all'istante decapitati.

Allor vedesi per l'aere il turbine che sopraggiunge, colla pioggia, le saette, e la grandine; sì che pare tremare la terra, e gli uomini cercar di salvarsi; e le donne arrovesciarsi in testa i panni; e i soldati porsi in capo gli scudi, e balzar sugli scudi la grandine; e piegarsi gli alberi sino a terra; e quale ondeggiare, e quale spezzarsi; e tutti, in fine uomini e donne, e ministri di giustizia e soldati darsi precipitosi alla fuga, seguitati dal carnefice, a cui sotto cadendo il cavallo, resta morto.

Quindi conclude il Ghiberti, che, per opera dipinta, era maravigliosissima cosa.

E agevoli riuscivano ad Ambrogio quelle invenzioni, perchè aveva in gioventù dato alacremente opera alle lettere; sicchè alla fecondità dell'immaginazione prestavano ajuto e soccorso le notizie acquistate. E qui sarebbe luogo a dir-

si quanto sia nocevole al pittore l'ignoranza di molte cose, che disparate sembrano a prima giunta dall'esercizio dell'arte; ma che vi corrispondono con un segreto vincolo, che sfugge agli occhi dei volgari.

Ma se nulla più rimane delle pitture sì lodate del chiostro di S. Francesco, è gran sorte per Siena, che rimanga sempre la maggior parte delle Composizioni di Palazzo, nella sala detta delle Balestre, dalla qual opera sola potrebbe arguirsi qual n'era l'ingegno, e quanto esteso il sapere.

Sembra che Ambrogio abbia voluto effigiare in una parete, come la Giustizia dipende dalla Sapienza; come da essa deriva la Concordia; dalle cui mani scendendo una corda, passa per quelle di ventiquattro cittadini, i quali ad essa si attengono; finchè perviene ad annodarsi al braccio d'un Vecchio venerando, cinto le tempie di real diadema, e avvolto in manto amplissimo, figurato pel Reggimento di Siena. Tra i ventiquattro personaggi, ch'esser doveano probabilmente i più cospicui di quel tempo, il solo che si riconosca è Dante Alighieri; tanto caro ai Ghibellini quanto odiosissimo ai Guelfi. In alto, e presso alla Giustizia vedonsi la Fortezza, la Prudenza, la Pace, colla Temperanza, e la Magnanimità, che le fanno bella corona (17).

In un'altra egli dipinse la Vita interna d'una Città, quando vi regna la Pace, quand'operosi ne sono i traffici; e come ad essa rispondano le opere e i sollazzi della campagna. Quindi nella prima le arti, i giuochi e le danze; nella seconda le semente, le raccolte, e la caccia. Notabilissimi sono in questa, gli aratori, i falconieri, e i cacciatori con reti e balestre; come in quella una giovine donna, regalmente vestita accompagnata da cavalieri e giullari, e seguita da nove donzelle, che tengonsi l'una coll'altra per mano, balla con esse al suono del cembalo d'un'altra; che in mezzo di loro, e col canto, e co' moti conduce la danza.

Nella terza parete finalmente vedesi la Tirannide, orribilmente figurata; colla Giustizia incatenata e colle rotte

bilance, a' suoi piedi. A lei d' appresso sono l' Avarizia, la Superbia e la Vanagloria. Seguono la Crudeltà, il Tradimento, la Frode: quindi il Furore, la Divisione, la Guerra; nefanda compagnia, co' loro emblemi, e coi tremendissimi esempj di ogni crudeltà, che stavano effigiati, come le antiche storie li narrano; e di cui non restano che pochi avanzi or or consunti anch' essi dall' incuria e dal tempo.

I limiti della presente opera non mi permettono di più dilungarmi; sicchè terminerò col dichiarare apertamente quella essere un testimonio inconcusso, che fu Ambrogio nel suo secolo non solo un Pittore valentissimo, ma uno ancora de' più grandi rappresentanti dell' Aristotelica sapienza (18).

E felice lui, che nelle carte dello Stagirita non apprese soltanto le astratte sentenze, e le nozioni di quanto è fuori di noi; ma v' imparò ad usar « costumi più di filosofo che « di artefice; ad aver sempre l' animo disposto a contentarsi di quello, che il mondo e il tempo ne reca; e a « sopportare con animo moderato e queto il bene e il male, che ci viene della fortuna (19) ».

NOTE

(1) Nella seconda, l'unì con quella di Ugolino Senese.

(2) V. Cicognara, T. IV, pag. 210, ed. di Prato.

(3) Era quella dipinta sopra la Cappella degli Aulla, di cui si dirà nella Vita del Bartoli.

(4) Venduta da un negoziante di Firenze, ignaro della sua importanza.

(5) N'era proprietario il Sig. Ranieri Grassi, che gentilmente me la favorì per intagliarsi. Indi fu venduta a un forestiero.

Ecco poi le parole del Rapporto letto all'Istituto di Francia dal celebre Sig. Cav. Raoul-Rochette il 1 Febbrajo di qnest'anno; e dall'Accademia approvato:

« Riguardo a questo giovine intagliatore (G. Rossi) che ha compiuto con « uno zelo al disopra delle sue forze e con una bravura veramente degna dei « più grandi elogi, un'opera così difficile e così laboríosa, è per noi egual- « mente un dovere di associarlo nella testimonianza della nostra soddisfazio- « ne all'Autore d'un Libro, di cui è stato l'interprete sì intelligente e il col- « laboratore sì utile ec. »

(6) Così il Vasari, nella Vita.

(7) Fra le altre, la descrizione d'una Gloria Celeste.

(8) I versi possono vedersi nel Baldinucci.

(9) Il Castagno n'ebbe il soprannome d'Andrea degl'impiccati, come vedremo.

(10) Fu venduta per pochi scudi.

(11) Presso alla maggior porta del Campo Santo, tra l'Inferno dell'Orgagna, e le storie del Memmi.

(12) Veggasi a pag. 51, e segg.

(13) Si esamini testa e per testa, e si vedranno piene di vita, di espressione e di varietà

(14) In Padova, come vedremo. Rappresentavano esse, come si ha dal Vasari, la Natività della Vergine, e la sua Presentazione al Tempio. Il Ghiberti attribuisce erroneamente queste pitture a Simon Memmi. Secondo il Vasari stesso, verso questo tempo dipinse a tempera la tavola per lo Spedaletto di Mona Agnesa, *finita con nuova e bella composizione*. Essa portava il nome del pittore e l'anno 1342, come si ha dal Padre della Valle (T. II, pag. 225). Figurava la Presentazione al Tempio di Gesù Bambino. Partita di Siena non sono molti anni, non si sa che sia divenuta. Fra le altre opere, che restano di lui (poichè quelle di S. Procolo in Firenze son perite, o

involate) è da notarsi nella città di Massa marittima la Vergine a tempera citata dal Vasari, che il Sig. Gaye Danese, uomo di molta dottrina nelle Belle Arti, scoprì nella residenza della Cancelleria Comunitativa.

(15) Si osservino anche le tre figure a destra; sì grandiose a un tempo e sì semplici.

(16) Cicognara, T. IV, pagg. 213 e 214.

(17) Sotto alle figure Ambrogio aggiunse i tremendi strumenti della Giustizia punitrice, che, tenendo in freno i tristi, assicurano la tranquillità pubblica.

(18) Piacemi di annunziare che l'egregio Sig. Carlo Milanesi prepara un'opera su questo raro Artefice, per dimostrarlo Pittore, Letterato e Filosofo; accompagnata dall'illustrazione principalmente delle pitture di questa Sala. D'un estratto di essa sono stato da lui gentilmente favorito, sicchè debbo rendergliene pubbliche grazie, ugualmente che al Sig. Dott. Gaetano suo fratello, e al Sig. G. Porri, che impiegati si sono con uno zelo non comune a ricercarmi quante notizie mi sono occorse sulla Scuola Senese. E ad essi sempre si è aggiunto il Sig. Pini, che mi ha fatto i disegni, e il Sig. Nenci Direttore dell'Accademia, non avaro mai de' suoi lumi, e della sua molta dottrina.

(19) Vasari.

Fr. Lasinio inc.

CAPITOLO DECIMOQUARTO

STATO DELLA PITTURA

NELLE ALTRE PARTI D'ITALIA

SINO AL MCCCLX.

Così era giunta in Italia l'arte d'Apelle ad ascendere i primi e più difficili gradi della grande scala, nella cui cima, come le sette Stelle del Settentrione, che additano ai naviganti la via, vedremo quei Sommi (1), dagli esempj dei quali non dovrebbero mai torcer gli occhi quanti desiderano di non andare smarriti nell'immenso cammino delle Arti.

La luce sparsa per ogni dove dalle opere di Giotto, e da quelle de'suoi discepoli, seguaci, o imitatori, eccitavano di tanto in tanto, ora in una parte d'Italia, ora in un'altra qualche pittore; il quale, abbandonando le greche forme, cercava di avvicinarsi più al gentile ed al vero.

Tale fu, prima d'ogn'altro, quel Paolo Veneto, che discepolo indubitatamente dei Greci, come lo dimostrano i suoi lavori principali, ha lasciato nella rara Deposizione della Vergine nel sepolcro, dipinta nel 1333 (2), che si conserva in Vicenza, una Gloria di Angeli sì Giottesca, e sì bella, quale forse avrebbero potuto appena eseguirla Stefano, o Tommaso. Vedasi intagliata di contro.

Tale, maggiore di lui, nel quadro famoso di S. Antonio di Castello, ora nella Galleria dell'Accademia, dipinto nel 1358, fu Lorenzo pur Veneto, che dovea goder di gran fama, poichè 300 ducati d'oro gli fu pagato allora. È diviso in varj compartimenti coll'Annunziazione nel mezzo (3);

ed al pregio della grazia (come apparisce dall' intaglio) vi s'unisce quello del colorito. Possono veramente questi due Artefici riguardarsi come i principali fondatori della Scuola Veneta. Debbono essi aver molto operato, come avveniva allora de' più famosi: e se altre lor pitture non son pervenute sino a noi, ciò vuol dire che son perite.

Ebbe Paolo due figli, di cui non sono note le opere, uno de' quali erroneamente citato (4) dal Lanzi. Insieme con loro eseguì la pittura della tavola, che ricopre, e custodisce la Pala d'oro, in S. Marco di Venezia: nella quale grecizza più che nella Deposizione di Vicenza, eseguita dodici anni avanti.

Di Lorenzo non sappiamo se ebbe figli, e se continuò la sua Scuola. Ma, secondo tutte le probabilità, debbono avere studiato sotto lui quei pittori, che troveremo più avanti, e specialmente Andrea da Murano, dal quale appresero poi l'arte i Vivarini.

Dalla capitale passando alle province, abbiamo, nella facciata del Duomo di Gemona nel Friuli, un avanzo assai mal concio di pitture di quel tempo, col nome dell'Autore, che fu un tal Niccolò, e coll'anno in cui vennero (5) eseguite, che fu il 1331, quantunque il Lanzi ponga 1332; come presso Belluno nella parrocchia di Cusighe è un affresco e una tavola d'un tal Simone, che pur da Cusighe s'intitola.

A Bassano si ha il nome d'un Martinello, senza indicazione di opere: ma in Treviso restano e le opere e il nome d'un pittore, che non fu certamente senza merito. È questi Tommaso *de Mutina*, al quale avvenne verso la fine dello scorso secolo d'esser subietto di contestazione fra Tedeschi (6) e Italiani, come continua ad esserlo sempre fra Trevigiani e Modanesi.

Non avendo voluto il Lanzi prender parte a tal questione, allora che nacque; molto meno a me si aspetta di prenderla adesso: solo aggiungo, che siccome pare che suo padre fosse ascritto alla cittadinanza di Trevigi nel 1314 (7), è natural cosa che in Trevigi fosse educato all'arte. E sic-

come in Trevigi lasciò la più grandiosa sua opera; così credo ch'egli sia nello stesso caso di quel Giusto fiorentino, che troveremo a Padova nel Capo XVI; cioè ch'ei fosse Modenese di origine, ma per adozione, domicilio e lavori, Trevigiano.

Di questo Tommaso adunque, come si ha dal Tiraboschi, la prima notizia si legge nel Burchelati, che scriveva nel 1616; ma, come avvenne di molte altre, rimaneva là sepolta, perchè il Vasari non ne aveva parlato: nè questi studj si facevano in quel tempo con tanto zelo, sì che posto fosse in onore il Capitolo dei Domenicani di Treviso, interamente da lui dipinto. La scoperta d'un suo quadro nella Galleria di Vienna, colà trasportato da Praga, ed annunziato dal Mechel come rarissima opera di pittor Tedesco, richiamò l'attenzione verso il suo nome: il Cav. D'Agincourt ne fece segno alle sue ricerche: indi ampiamente illustrato quel Capitolo dal P. M. Federici, e posto degnamente in luce, se non coll'intaglio (poco meno che barbaro), con la precisione delle sue notizie; sembra che asserire si possa doversi riguardare come un bel monumento della Pittura in quel tempo; e, lasciando a parte la disputa, se somigli, o no, alla maniera dei Giotteschi, tenerlo come la prova d'un grande incaminamento ad abbandonare la maniera dei Greci (8). Lo stesso può dirsi di altri dipinti, che gli si attribuiscono in Treviso.

A Padova ugualmente in questo periodo può stabilirsi se non l'incominciamento, la prosecuzione delle pitture della gran Sala della Ragione, di cui dovrà lungamente parlarsi nel Capo XVI. Essendo incerto se fossero veramente cominciate da Giotto, come propende a credere il Cicognara (9), e indi proseguite da' suoi discepoli, e imitatori; debbe lo Storico imparziale trattarne, giungendo alla Scuola della città, dove furono eseguite. E in questo tempo ugualmente, reca il Moschini (nel suo libretto dell'origine, e delle vicende della Pittura in Padova) molti nomi di Artefici, di veruno però dei quali si conoscono le opere.

A Verona, di questa età nessuna pittura si mostra: ma in Bergamo si cita dal Lanzi un Albero di San Bonaventura, copioso d'imagini, dipinto rozzamente, senza nome d'autore, ma coll'anno 1347.

Benchè fortemente colorita, è troppo rozza e mal disegnata la Madonna fra varj Angeli, che vide il Lanzi stesso nel chiostro di S. Francesco in Mantova; e quindi non può aver luogo tra i monumenti della Pittura risorta: e, ponendo che Giovanni da Milano venisse in patria, come si crede nell'anno 1370, rimetteremo al Capo medesimo l'indicazione delle pitture, che là si possono credere di lui.

A Cremona non dee passarsi sotto silenzio la grande opera di Polidoro Casella fiorito nel 1345, se pure a lui si debbono attribuire, come sembra (10), i freschi nelle volte delle due navate laterali della Cattedrale. Il Lanzi parlandone, scrive, che « il disegno è oltre modo secco, il « colorito forte, i vestiti nuovi del tutto; se non in quan- « to alcuni di essi continuano a vedersi oggidì nelle ma- « scherate e ne' teatri .... tutto è italico, tutto è nuovo, « tutto è patrio .... le figure fan fede all'autore, che nè « a Giotto, nè al maestro di esso dee nulla dell'arte sua ».

Io ho scelto la più pura e corretta fra le storie meglio conservate, affidandone il disegno e l'intaglio (11) a un distintissimo Artista; onde chiaro apparisca che non mi move nessun pensiero men che retto; che ricerco il vero con scrupolo; e quindi n'espongo i resultati, quali in effetto mi sembrano.

Ponendo sotto gli occhi dei lettori le Tavole, come avviene di questa; se falso è il mio ragionare, offro io stesso la prova a chi da me può dissentire. Poichè, ripeto, che per mancanza di lumi posso ingannarmi talvolta, ma ingannare altrui per artifizio, non mai.

Ciò premesso, convengo esser questo un singolar monumento; che veri sono i pregi ivi notati dal Lanzi; ma non parmi che sia tale da paragonarsi colle opere de'migliori discepoli di quel grand'uomo, che quanto più si riguarda, più s'ammira (12).

·VHOG VTOG SI 2G
THPSPH ĪT GRGH HRS
IVOSZRGIVGIH MIO KI
OVIOHGHTVR·
IOSEPH
IHCOB

F. Lasinio inc.

In Parma ed in Modena, poichè si è già parlato di quel Tommaso, disputato dai Trevigiani, nulla si cita; e in Bologna, se comincia Vitale a veder fiorire la sua Scuola, l'Italia non potrà raccoglierne i frutti, se non se verso la fine del secolo.

Si è detto nel Volume antecedente che la Pittura Perugina cominciò forse dall'esempio dei miniatori; ma non può negarsi l'ajuto che ricevè dalle opere degli Artefici che dipingevano in Assisi, e da quelli di Siena, che si erano trasportati in mezzo di lei. Rimane ancora un quadro di un tal Meo da Siena, nella chiesa del Monastero di Monte l'Abate, varie miglia distante dalla città; che riporto intagliato per istruzione dei lettori.

Esso ritiene, come ciascuno potrà riconoscere, assai della maniera dell'antico Guido, e perciò da taluni fu attribuito alla Scuola Greca; ma ne tolse ogni dubbio l'egregio Cav. Vermiglioli nelle Note MSS. (13) alle Lettere del Mariotti. Da quest'ultimo poi sappiamo, che fioriva quel Meo nel 1319; che s'intitolava da Siena, figlio d'un Guidone, pittore anch'esso; e che in questo tempo era già stato, pe'suoi meriti, elevato alla dignità di cittadino di Perugia. Questi onori, tributati dai nostri antichi a chi esercitava le Arti, debbono renderci indulgenti in qualche altro caso verso di loro, considerando la stupida indifferenza, e (salvo poche eccezioni) spesso il superbo disprezzo de' tempi moderni.

Conveniente anco mi sembra di riportar parte della « bella Tavola, che si conserva nella Confraternita di S. « Pietro Apostolo » di cui duole veramente di non conoscere il nome dell'Artefice, che vi pose l'anno 1333, col ritratto e il nome dell'Abate, che la fece eseguire (14). Ha questo quadro ventiquattro spartimenti, con un Santo in ciascuno, e nel mezzo la Vergine, circondata da quei sei angioletti, che si ritroveranno in tante altre composizioni della Scuola Senese, nel secolo seguente.

È tutta la tavola dipinta sul fondo d'oro: la Vergine ve-

stita di stoffa con bel manto azzurro; e l'aria del bambino gentile. Considerando, che fu quest'opera eseguita venti anni circa prima del Capitolo dei Domenicani di Treviso; fa nascere di buon'ora una grande stima per quella Scuola, destinata a divenir la prima dell'universo.

Poco, o nulla troviamo nell'Umbria; se n'eccettuiamo gli Artefici, che operavano in questo tempo nel Duomo d'Orvieto; nessuno de' quali lasciò fama; eccetto Ugolino di Prete Ilario, che istoriò la Cappella del Sacro Corporale, dal Vasari attribuita al Cavallini; e quindi la tribuna dell'altar maggiore (15) dal Vasari attribuita con altro errore ad Ambrogio Lorenzetti, di cui tenne Ugolino la maniera.

Passando alla Scuola Romana (16) propriamente detta, del Cavallini non si conta che un solo scolare, Giovanni da Pistoja, che indi avendo fatto *in patria* come scrive il Lanzi, *cose di non molta importanza*, non potea far progredir l'arte nella capitale del mondo. Oltrechè, mancando documenti certi di quel tempo, ho dovuto ricorrere alle probabilità; e secondo esse non ho creduto di poter tralasciare la Vergine, che non lontana da quella del Memmi, vedesi nei Sotterranei della Basilica Vaticana.

L'essere essa dipinta sul muro, non è prova che fosse opera di pennello romano: ma siccome parmi la sola, che possa riferirsi a questa età, non ho mancato di farla eseguire colla maggior diligenza, per darla come le altre intagliata (17). Ma nè pur essa dimostra, che siasi avanzata l'Arte al di là dei limiti segnati dal Cavallini.

Dal Lanzi citasi nel Museo Borgia un trittico colla Vergine e varj Santi, col nome dell'Autore, che fu un tale Andrea da Velletri, coll'anno 1334; ch'egli opina più che altro avvicinarsi alla Scuola Senese (18): ed abbiamo nel D'Agincourt un trittico (Tav. CXXIV) ugualmente tolto dal Museo stesso, coll'anno 1336, ma senza nome d'autore. Per quello, che può giudicarsi dall'intaglio, parmi che derivi dalla medesima Scuola. Le pitture di Subiaco, dal

II.

150

medesimo riportate nella Tav. CXXVI, ai Numeri 7, 8, 9, le quali non appartengono a Stammatico, non meritano considerazione, restando molto addietro alle opere dei minori discepoli di Giotto.

Or venendo finalmente alla Napoletana; il primo che ci si presenta, innanzi alla metà del Secolo XIV, è il così detto Mastro Simone, già da me nominato; il quale, dicesi, che dopo la venuta di Giotto in Napoli, si diede a seguire la sua maniera.

Ho notato altrove che il Zaist lo fa fiorire nel 1335; che senz' altro fondamento, fuorchè la tradizione, e la tarda testimonianza del Celano (19), lo chiama Simone Simoni, lo dice Cremonese, e lo pone alla testa di quella Scuola: aggiungendo esser colui, « che fece il Ritatto di Madonna « Laura del Petrarca ». Credo non facile di riunir tanti errori in minor numero di parole.

Il De Dominici, dopo aver detto, che imparò l'arte da Filippo Tesauro; « e che per i vanti dati a Giotto, prese « sì fatto rammarico, che ne divenne ammalato »: prosegue, citando la testimonianza d'un Notajo pittore, il quale scrive: « Simone essere stato molto stimato dal Re Roberto, « per ordine del quale nella chiesa di San Lorenzo fece il « bel quadro di S. Ludovico Vescovo di Tolosa, che sta « coronando il suddetto Re: e d'ordine di lui ancora si « dice, che dipingesse l'antica immagine di S. Antonio, e « le altre cose che stanno attorno ». Il nome del Notajo è Gian Angelo (20).

Passando sopra all'errore manifesto del Celano, che lo fa di Cremona, e poi confonde Simone da Siena, (l'amico del Petrarca) con questo mastro Simone: il fatto è che il quadro sopraccitato del Re Roberto in atto d'esser coronato re da Lodovico Vescovo suo fratello, non è opera di Simone Napoletano, ma bensì di Simone Senese, cognominato volgarmente Memmi, come porta l'Iscrizione chiarissima a basso (21). Credo che molti di ciò si maraviglieranno; ma sull'evidenza non può esser contrasto.

Resta l'altra tavola, nella medesima chiesa di San Lorenzo, nella cappella di Sant'Antonio, rappresentante il Santo stesso, con varj angeli in campo d'oro: ma due difficoltà pare che insorgono per impedire di portarne un retto giudizio; la prima che il Celano, riferito dal Zaist, attribuisce questo dipinto allo stesso *mastro Simone Cremonese* tanto *celebrato dal Petrarca* (22); il che farebbe credere che fosse opera anch'esso del Memmi: e la seconda difficoltà, maggiore anco della prima, è che il quadro, essendo stato tutto ridipinto, non conserva nè traccia, nè ombra dell'antico pennello.

Per giudicar dunque di mastro Simone Napoletano non resterebbe che la tavola dell'altar maggiore della Incoronata, dove, secondo il De Dominici, egli effigiò « Nostro Signor Gesù Cristo morto, sostenuto dalla Beata Vergine, « e da San Giovanni in mezze figure.... le quali sono « veramente dipinte a maraviglia »: ma, per quante ricerche io mi facessi, non solo all'Incoronata, ma in altre chiese; indi alla Galleria dell'Accademia, e fra i quadri non anco posti all'ordine, per figurare nelle Stanze della Scuola Napoletana; di questa Tavola, per ogni conto preziosa, non mi riuscì di trovar traccia; ed essa forse andò dispersa, o fu trafugata, nelle triste vicende che afflissero quella città negli ultimi anni del secolo scorso, e nei primi del presente.

Mi giovi però d'averla qui ricordata, onde taluno che mi leggerà, possa riconoscerla se l'incontra in qualche galleria d'Inghilterra, d'Alemagna, o di Russia. Là sono i monumenti principali della Pittura Italiana risorta: e se questo spoglio volontario sì, ma vergognoso, continua; là tra poco dovranno andare gl'Italiani a riconoscerli ed ammirarli, come vengono i moderni Greci in Italia ad ammirare e contemplar le opere di Cleomene, di Lisippo, e di Fidia.

Infine, poichè la tradizione ci ha trasmesso che mastro Simone ajutò Giotto nella cappella del Crocifisso, dipinta a

fresco nella chiesa stessa dell' Incoronata, con ogni diligenza cercai d' indagare se tanto ne rimanea da formare un' opinione, o proporre un giudizio: ma sono gli avanzi di quelle pitture così guasti e malconci, che in quanto a me non me ne sento il coraggio.

Gli Artefici, i quali mi vien riferito essersi posti all'opera, per disegnarli, avranno potuto ideare a lor bell' agio, cercando da qualche frammento d' indovinare le antiche forme per esporle sulla carta; ma riportarle interamente, quali furono effigiate dall' originale pennello, qualunque sia la perizia loro, non sarà stato possibile, nè il potrà esser giammai. Dopo ciò concludo che la storia non può offrire su mastro Simone, se non se dubbie tradizioni, ed incertezze.

Nè molto più si potrà dire di Francesco suo figlio. « La « pittura più bella (scrive il De Dominici) per la quale « molta lode gli si deve è quella dipinta a fresco nella chie- « sa di Santa Chiara, nella porta laterale alla Porta mag- « giore, la quale rappresenta la B. V. col Bambino in brac- « cio, sotto una tribunetta alla gotica, dipinta a chiaro- « scuro, come dipinta è la suddetta Vergine ». Or questa, notata ugualmente dal Lanzi, è stata tutta ridipinta, senza lasciar traccia di quel ch' era in antico. Citasi dalla Guida di Napoli (23) ultimamente in luce « nella Sagrestia di S. « Giovanni maggiore una tavola *ad olio* di lui » ma fattane diligente ricerca, non vi si è trovata (24). Forse avrà incontrato anch' essa nelle ultime vicende la sorte della Deposizione del padre.

Da tutto quello dunque, che son venuto esponendo, sarà forza confessare che, senza monumenti certi, è impossibile di stabilire lo stato della Pittura Napoletana in questo tempo.

Una obiezione resta da sciogliersi, che sarà fatta da chi visita con intelligenza la famosa Cappella Minutolo nella Cattedrale. In essa si vede un quadretto in tavola, benissimo conservato, che il D' Agincourt ha fatto intagliare, e che riporta alla Tavola CCXXIV.

Illustrandolo, egli scrive « che vi si riconoscono tutti i « vizj di quel secolo. La composizione della parte del mez- « zo, e la scelta dei personaggi situati nelle parti laterali, « tutto è conforme agli usi antichi, seguiti in questa spe- « cie di quadri (25) ».

Come ciascuno intende, non potendo il dotto Autore fare osservazioni precise, si è tenuto alle generali. E pure le prime non erano difficili. La Maddalena ai piedi del Crocifisso è tanto ripetuta, nella Scuola Giottesca, che basta essa sola per dichiararne l'origine. Lo stesso può dirsi dell'Angelo a sinistra del Redentore, e della Vergine a'suoi piedi. Tutto il resto indica che fu dipinto in questo tempo.

Ma, come (dimanderassi) può attribuirsi alla Scuola Giottesca un Cristo in croce, coi piedi (26) confitti da due chiodi?

La risposta è facile, Giotto stesso (che in seguito ha sempre effigiato i suoi Cristi co'piedi soprapposti, e confitti con un sol chiodo) in quello, da lui dipinto a fresco nella cappellina degli Scrovegni di Padova, lo ha figurato con due. Giovi questa notizia come novella prova dell'errore in cui son coloro, che credono essere i piedi del Salvatore confitti da due chiodi un argomento perentorio per giudicare una pittura de'tempi di Cimabue.

Ciò posto, parmi che si possa concludere, che quel dipinto debbe attribuirsi o a qualche discepolo di Giotto, che a Napoli venne la prima volta, in compagnia del maestro; o a mastro Simone, quando egli prese a seguitarne le orme.

E tali erano le condizioni dell'Italiana Pittura, nella metà del secolo XIV, allorchè giunse improvviso nel 1348 quel morbo, per cui non valse alcun senno, nè provvedimento terreno.

Come la pestilenza d'Atene, narrata sì eloquentemente da Tucidide, vive quello immortale nella memoria degli uomini per le sublimi pagine del Certaldese; sì che stoltezza sarebbe per chiunque non ha perduto affatto la modestia, il tentare di descriverne con altre parole i casi tre-

mendi, rinnovati talvolta nel volger degli anni, ma con terribilità così grande non ripetuti giammai.

Allo sgomento universale doveano cedere gli animi degli Artefici; molto più, che nell'animo seguente si aggiunsero i terremoti a spargere di spavento e di lutto la misera Italia.

Fra tante perdite, ruine, disastri e terrori, si affrettò Clemente VI Pontefice ad aprire per la seconda volta il Giubbileo, pel quale a Roma si rivolsero i fedeli da ogni parte della Cristianità. Raccontano gli Storici essere stato sì numeroso il concorso, che non solo di gran lunga superò l'antecedente, ma la città intera preso aveva l'aspetto d'un immenso albergo, dove mancarono talora le vettovaglie. I computi di Matteo Villani giungono all'esagerazione (27); ma in fine dee credersi che tanto fosse maggiore il concorso quanto più estesi erano stati i flagelli.

Percossi perciò più d'ogni altro, si unirono e Fiorentini e Senesi in religiose Aggregazioni di Pittori, per cui si ristrinsero fra loro i vincoli di Cristiana fratellanza; e s'accrebbe l'impulso, che la fondazione dei due famosi Ordini Monastici avea dato fino dal suo nascere alle Arti, che risorgevano.

Furono dunque istituite a poca distanza l'una dall'altra, le Compagnie de' Pittori sotto l'invocazione di San Luca; e nelle due città rivali, ebbero leggi, ufficj, e magistrati (28) lor proprj.

Ma qui è luogo a dirsi per la schietta verità, che fra i Capitoli destinati a formarle ed a reggerle, molte prescrizioni si trovano in quei di Firenze, che riguardano la religione: in quelli di Siena molti e molti se ne incontrano, che oltre alla religione son rivolti a promover l'arte, ad assicurar la giustizia, e ad accrescere la carità.

NOTE

(1) Raffaello, Michelangelo, Leonardo, il Coreggio, Tiziano, il Frate, e Andrea.

(2) È questo il famoso quadro, citato dal Padre della Valle (Vasari, T. XI, pag. 108) e indi dall'Anonimo Morelliano. che vedevasi nella Sagrestia de'Francescani di Vicenza. Potè, nelle passate vicende, sfuggire alla dispersione, mercè le cure del Conte Porto Godi, che lo comprò, e lo donò al Dottor Testa. Trovasi ora presso il Sig. Conte Leonardo Trissino, dove potei a mio bell'agio esaminarlo. Esso è una delle più grandi prove dell'impulso dato da Giotto in quelle parti ai pittori, che seguitavano i Greci, a prendere altra via. Se non ci fosse il nome di Paolo da Venezia, si crederebbe d'un Giottesco. Ne riporto la parte superiore per prova.

(3) Questo Lorenzo dipinse anco in Mezzarata di Bologna. V. Malvasia. T. I, pag. 16.

(4) Dice il Lanzi, che si trova scritto: *magister Paulus cum Iacopo et Iohanne filiis fecit hoc opus* e vi si legge in vece.... *cum Luca et Iohanne filiis suis pinserunt*.... errore, che conduce poi lo Storico a sospettare che quell'Jacopo, così da esso letto per Luca, sia Jacopo Avanzi che fu Bolognese. Ci è anche la data; che è la seguente: MCCCXLV. MS · APL · DIE XXII.

(5) Maniago, Storia delle BB. Arti Friulane, Venezia, Picotti, 1829. Sono alcuni fatti di S. Cristoforo coll'iscrizione: 1331 *magister Nicolaus pintor refecit hoc opus sub Iohane Camerario quondam Petri Merisori*. Pag. 117. Vedasi anche il Liruti, Notizia di Gemona.

(6) I quali volevano, che il *Mutina* significasse *Muttensdorff* in Boemia. Può vedersi lungamente narrata questa disputa nelle Memorie Trevigiane sulle opere di disegno, del P. M. Federici, pag. 20 e segg. Venezia, presso Andreola, 1803.

(7) Si ha dallo stesso Federici, Doc. II, pag. 67. Il Lanzi dice nel 1315. La dimanda per esservi ascritto è del 14 Ottobre.

(8) Siccome tutta quella sala del Capitolo è ricoperta da quaranta imagini di uomini illustri Domenicani, e tutti composti in atto di studiare, ciascuno intende, che difficilissimo riesce di stabilire la maniera seguitata dal Pittore. In quanto alle Madonne, pajono molto lontane dalla grazia Giottesca. Una ne fu data dal D'Agincourt, Tav. CXXXIII. Num. 1.

(9) Nell'operetta sui Nielli, stampata nel 1831; nella quale cita il Riccobaldo, scrittore del 1312, riportato dal Muratori (*Rer. Ital.* T. IX). Si vedranno al Capitolo XVI le ragioni, che l'escludono.

(10) È questa l'opinione anche del Sig. Principe Vidoni nella sua bella e dotta opera sui Pittori Cremonesi.

(11) L'egregio Sig. Filippo Caporali allievo del celebre Longhi. Egli intagliò la Trasfigurazione di Raffaello, per la prima edizione di questa Storia.

(12) Pregio, che Giotto parmi che divida col solo Raffaello. Torneremo su tal proposito, quando parlerassi di lui.

(13) Mariotti, pag. 42. Le annotazioni inedite mi sono state favorite dallo stesso illustre Autore della Vita del Pinturicchio, vero onore della patria sua.

(14) L'Abate fu P. D. Francesco Maria Galassi, Monaco Cassinense. Vedi Mariotti, pag. 47. Si trovano ivi citate dallo stesso alcune altre pitture senza nome di Autore.

(15) Della Valle, Storia del Duomo d'Orvieto, Doc. 43, e 46.

(16) A parte dalla Perugina, che dee avere la storia sua propria sino a Raffaello.

(17) Essa è detta anco la Vergine degli Angeli, per quelli che vi si vedono ai lati: e volgarmente poi delle Partorienti. A me pare opera del Secolo XIV, fattone il confronto sul luogo con quella del Memmi, per ogni conto ad essa superiore.

(18) Lanzi. T. II, pag. 16.

(19) Zaist. T. I, pag. 13.

(20) De Dominici. T. I, pag. 67.

(21) Questa scoperta non appartiene a me, ma bensì a un coltissimo Alemanno, che unisce la dottrina, il gusto, e l'amore delle Arti a una rara gentilezza e cortesia, il Sig. Enrico Guglielmo Schultz. L'Iscrizione è tra una e l'altra delle storiette nel gradino del quadro, e vedesi così disposta: SY—MO—ND—ES—EN—IS—ME—PI—NX—IT.

(22) Zaist, l. c.

(23) Stampata nel 1838, presso Borel e Comp.

(24) Se ne conserva una in chiesa, ma non par quella.

(25) T. IV, pag. 410.

(26) Notisi che il disegnatore ignorante del D'Agincourt ha fatto i piedi confitti con un sol chiodo: ma il quadro da me bene esaminato ne ha due. E così credo essere avvenuto al Cristo in bronzo da me riportato a pag. 113 del I Volume, tolto dalla porta di Bonanno del Duomo di Monreale in Sicilia, intagliato sul disegno di là pervenutomi. Esso ha un sol chiodo ai piedi: e pure dovrebbe averne due. Per quanto sieno piccolissime, e sfuggenti all'occhio le parti, nell'intaglio datone dal Duca Serra di Falco, pure, vi traspajono i piedi non soprapposti l'uno all'altro, e in conseguenza confitti con due chiodi. Lo noto per gli eruditi.

Tali ugualmente li vidi nelle porte di bronzo di S. Zeno a Verona.

(27) Durante la Quaresima si calcolarono a Roma un milione e dugento mila pellegrini. Così il Villani.

(28) Gli Statuti di Firenze sono riportati dal Baldinucci: quelli di Siena dal Padre della Valle, nel T. I delle Lettere Senesi. pag. 144 e segg. I primi sono del 1349, i secondi del 1355.

CAPITOLO DECIMOQUINTO

DEC ADENZA DELLA SCUOLA FIORENTINA
FINE DELLA PISANA
CONTINUAZIONE DELLA SENESE

MCCCL. A MCCCCX.

Al terrore apportato dal contagio, che abbattè sì gran parte di popolazione; allo spavento sparso e ai danni cagionati dai terremoti, che desolarono sì gran parte d'Italia; si unì la necessaria conseguenza di tutti quanti i rivolgimenti (qualunque sia la causa che li produca) la decadenza dell'Arte. E quello, che di rado avviene, non solo apparisce a noi, che la consideriamo a traverso di cinque secoli; ma chiaramente appariva anche agli occhi di quegli stessi, nelle mani dei quali venìa meno la forza del pennello, e scemava nella mente la fecondità dell'immaginazione. Franco Sacchetti ce ne ha conservata la testimonianza in una delle sue Novelle; cosa notissima sì, ma che inutile non credo di ripetere, acciò si conosca che i pittori di quel tempo non erano ciechi tanto da non vedere che l'Arte andava menomando: differenti in ciò dai discepoli del Batoni e del Mengs, i quali forse in alto portavano i Capi di quelle umili Scuole, perchè rimanesse un luogo non tanto basso per loro.

Eccone dunque le parole: « Avendo Andrea Orgagna « mossa questione, qual fosse il maggior maestro da Giot- « to in fuori; chi dicea che fu Cimabue, chi Stefano, chi

« Bernardo (Orgagna), e chi Buffalmacco, e chi uno e « chi un altro. Taddeo Gaddi, ch'era nella brigata, disse: « Per certo, assai valenti pittori sono stati ..... ma que- « st'arte è venuta, e vien mancando tutto dì (1) ». E il valent'uomo non s'ingannava, nè poteva ingannarsi.

In fatti, se dalla grandiosità de'suoi dipinti, si scende a considerare quelli di Angelo suo figlio, che dopo la morte di Jacopo di Casentino, e la partenza di Giovanni da Milano per la patria, restò il Capo della Scuola, differenza non poca si troverà, di maniera che sarà necessario soscrivere alla sentenza di Taddeo. Non già, che dir non si debba, per esser giusti, avere Angelo Gaddi superati e Cimabue, e Bernardo, e Buffalmacco, di cui si fa parola dal Sacchetti; ed aver nelle prime sue opere dato speranza di salir più in alto, che non mantenne; ma non per questo, potrà mai paragonarsi, non che al padre, a Stefano, a Tommaso, al Cavallini, e a qualche altro di quella celebre Scuola. Le opere ne restano tutt'ora, per farne amplissima fede.

Scrive il Vasari « che Angelo nella sua giovinezza mo- « strò volere di gran lunga superare il padre »; aggiungendo che, se non vi pervenne, cagione principalissima ne furono i traffici e le mercanzie alle quali si diede, in quelle il tempo impiegando, che avrebbe dovuto spendere in superare le difficoltà dell'arte.

E belle erano state ed applaudite le sue primizie, citandosi una Resurrezione di Lazzero, adesso perita; le cui lodi forse troppo grandi, come suole avvenire (2), lo condussero alla trascurataggine; sicchè la cappella dei Soderini da lui poscia dipinta nel Carmine riuscì inferiore all'antecedente, e la grand'opera in S. Croce minore di ambedue (3).

Ma vero è, che se condusse queste opere, come suol dirsi, di pratica, « e con non molto (4) disegno (senza « parlar del colorito, che fu bello e ragionevole) » conservò sempre nelle sue figure una certa grazia, per cui fu

lodata dal Vasari la « Coronazione di nostra Donna con un « ballo d'angeli ». Per lo che non sarei lontano da sospettare, che la pittura da me data, sotto il titolo d'Incognito, nella Tav. XXV della prima edizione, una parte della quale riporto di contro, e che fu creduta, per un tempo, appartenere a Piero della Francesca (5), si dovesse attribuire ad Angelo, sì per l'aria delle teste, sì per l'acconciatura delle vesti, che molto somigliano a quelle delle femmine dipinte dal padre, nella bella Nascita della Vergine, nella Sagrestia di S. Croce (6), in Firenze.

Quella pittura, che alle opere di Piero certamente non si assomiglia, è stata da me riportata specialmente per quel candore, e quella schietta e pura semplicità che invano si desidera in altri artefici sino all'Angelico. Ma di chiunque ella sia, certamente è tale da meritare un luogo fra i monumenti dell'Arte risorta; e degna della considerazione di coloro, che amano di seguirne i passi, anche nelle sue deviazioni.

In Perugia nella galleria dell'Accademia parvemi che ad Angelo potesse attribuirsi una tavola, che vi si addita col nome del padre; ma, in essa è pure incertezza; come forza è di ripetere questa parola, nel considerar tante pitture, che di questo tempo, e cogli stessi caratteri son pervenute sino a noi.

Non si può fare un passo non solo in Firenze, ma in tutta Toscana ancora, senza incontrarne qualcuna. Or è la Vergine col divin Figlio in braccio; or è accompagnata da Angeli e da Santi; ora circondata dagli Apostoli, a' quali mostra di apparire. Così univano insieme i pittori e il gran mistero del Cristianesimo, e ai devoti l'effigie di coloro, che ne bandirono i primi le verità.

Ma dell'opere certe di Angelo, volendo pur offrirne qualcuna, feci scelta della bella Vergine dipinta a fresco, in Santo Spirito, della quale parlando il Vasari, dice « che « fece dentro alla porta, che va in convento..... una « nostra Donna col Bambino in collo; e S. Agostino e S.

« Niccolò tanto bene, ... che dette figure pajono fatte « pur jeri (7) ». Essa è incisa di contro.

E veramente, se Angelo noto fosse per questa sola opera, essa farebbe credere che dovesse essere stato più grandioso in quelle di maggior conseguenza, che sono perite; ma e la testimonianza del Vasari, e quanto resta della gran cappella di S. Croce confermano, che la Scuola di Giotto, proseguita con tanto splendore dal padre, sotto di esso andò decrescendo.

A lui contemporanei, ma della Scuola di Tommaso, (cognominato Giottino, com' abbiam visto, e che morì tanto immaturamente) continuarono, con molto zelo, a far fiorire la Pittura, un Giovanni Tossicani, che, secondo il Vasari, tenne la sua stessa maniera; ma di cui poco, o nulla rimane; e un Lippo, (che non si dee confondere con quello di simil nome, detto Dalmasio, che troveremo nel Capo seguente in Bologna); ma il quale piuttosto che discepolo chiameremo imitatore di Tommaso; poichè, nato nel 1354, non potè apprender l'arte da chi morì nel 1356. Lode grandissima di Lippo sia l'aver dal Vasari meritato una Vita (8); come rimangono, a maggior lode di Giovanni, due figure, che in gioventù ridipinte dallo stesso gran Biografo, gli aprirono la strada per considerare i modi e le difficoltà dell'arte (9).

Scrive il Lanzi, che « col Tossicani s'estinse il miglior « ramo dei Pittori Giotteschi » se pure della sua Scuola, o condiscepolo con esso di Tommaso non fu un tal Caccia (10), nome finora ignoto, del quale in Castiglione Fiorentino si è ultimamente scoperta un' Assunzione della Vergine, fra un bel coro di Angeli, oltre gli Apostoli; opera che stabilisce l'Autore suo fra i non minori Giotteschi. Un quadro ugualmente di questa Scuola e non senza merito si conserva in S. Francesco di Perugia, coll' anno iscritto, che fu il 1384. Da che si vede come universalmente anco nella decadenza della Scuola di Giotto, se n'era propagata la maniera.

IMS

E a questo tempo pare che debba ascriversi un artefice, del quale non sappiamo se dipingesse, o se puramente esercitasse i pennelli a lavorare di minio: voglio parlare di quel Don Silvestro, monaco degli Angeli, di cui sì poco disse il Lanzi. Il Vasari citò da lui miniati certi Libri Corali, scritti anteriormente da un « Don Jacopo Fiorentino, « ottimo e costumatissimo religioso.... e il migliore Scrit- « tore di Lettere grosse, che fosse prima e sia stato poi, « non solo in Toscana, ma in tutta Europa; come chiara- « mente ne dimostrano non solo i venti pezzi grandissimi « di Libri da Coro, ch'egli lasciò nel suo monasterio, che « sono i più belli, *in quanto allo scritto*, e maggiori che « siano forse in Italia, ma infiniti altri ancora, che in « Roma e in Venezia, e in molti altri luoghi si ritro- « vano ec. (11).

E prosegue, dicendo, che furono essi visitati da Leone X, quando venne in Firenze, avendoli uditi lodare da Lorenzo suo padre. Nel che penso che il Vasari s'ingannasse, confondendo i lavori di Don Silvestro con quelli di Don Lorenzo, monaco anch'esso degli Angeli, e di cui dovrà dirsi al Capitolo XVII.

Ma dalle antecedenti parole sembra fuori di dubbio che quell'Jacopo fosse puramente (12) scrittore; e Don Silvestro artefice nell'operar di minio. Fo questa osservazione perchè al Cicognara parve altrimenti. Di esso poi tace il Vasari la Scuola; che conviene immaginarla: tace sui particolari della persona; e loda soltanto le miniature, di cui disgraziatamente non siamo in caso di giudicare.

E la ragione n'è semplice. Dei venti Libri Corali citati, che appartenevano al monastero degli Angeli, e che passarono alla Laurenziana, diciassette sono senza miniature, essendo state tagliate per vendersi da mani, non saprei dire se più avide, o barbare; due pajono smarriti; ed uno solo ne rimane, che avendo la data del 1410, anno in cui probabilmente l'opera fu finita, non può esser lavoro di Don Silvestro; perchè morto da molti anni.

Di lui dunque nulla sappiamo che resti, o che venirgli possa attribuito con qualche probabilità.

Non ostante, non ho voluto passare sotto silenzio il nome di questo Religioso; che debbe avere aperto il cammino a Don Lorenzo non solo, ma e all'Angelico, e agli Autori delle Miniature nei Libri Corali della Cattedrale Fiorentina, taluno dei quali è d'una perfezione ben rara. E chi sa che di essi non volesse parlare il Vasari, avendo io notato, quando li esaminai, che nel canto sinistro d'una fra le più belle miniature che li adornano, vedesi il ritratto di Lorenzo il Magnifico; e per ciò la diedi lucidata nella Tavola CC del Supplemento.

Ma se di Don Silvestro non sappiamo nè il maestro, nè i particolari della vita, non è così di Spinello Aretino, di cui troppo disse il Vasari, forse per una tal quale affezione verso la patria; per cui può scusarsi il cittadino, ma non però mai lo scrittore.

Fu Spinello un mediocre artefice, discepolo d'un maestro anco forse più mediocre di lui, Jacopo di Casentino; che andando timidamente sulle orme di Taddeo Gaddi, ne riprodusse le forme, ma non l'anima: quell'anima che tanto grande traluce, più che in altre figure, nei tre maestri in divinità della famosa parete della gran Cappella del Guidalotti (13).

Poichè questo Spinello ebbe l'onore nel Campo Santo di Pisa di congiungere i dipinti di Giotto con quelli del Memmi, e di Antonio Veneziano; e di esser quindi nominato tra coloro, che adornano quella culla della Pittura nel Secolo XIV, scelsi, e riportai, nella prima edizione (Tav. XXVIII) quella scena, che parmi essere la meno mediocre delle altre, quando Gesù Cristo apparisce a S. Efeso per inanimarlo a combattere contro gl'infedeli. Un certo moto è sparso nei varj soldati: quello che vedesi a destra sembra oppresso dal peso dello scudo; il cavallo più in alto mostra una certa vivacità; ma in generale, debbe concludersi, che se l'opera del Campo Santo Pisano fu la migliore di Spinello; ci fu l'artefice più inferiore di quanti vi operarono.

Egli ebbe per altro vivissima fantasia; tantochè si narra, che dopo avere immaginato e dipinto in Arezzo nella storia della Caduta degli Angeli ribelli un Lucifero orribilissimo; questi tornato a ricomparirgli in sogno, gli alterò talmente la salute e l'intelletto, che di lì a poco morì. Novello esempio che nelle Arti l'immaginazione non basta, ma è necessaria l'educazione al bello, al grande, al decente; quindi lo studio, l'esercizio, e la riflessione.

Condiscepolo più che scolare di Angelo fu Giovanni suo fratello. Ne cita il Vasari opere già perite: aggiunge il Lanzi, che egli « mancò in età verde con fama di buon in« gegno » e di esso dobbiamo al Rangiaschi pubblicato dal Fea la scoperta di una pittura nella Chiesa inferiore di Assisi, che se a molti non parrà *eccellente* come parve a lui, servirà per altro a denotare la buona disposizione di Giovanni per la pittura (14).

Ed allo stesso dotto uomo debbesi la notizia di un altro Gaddi, per nome Giacomo, nome ignoto a tutti, e che egli indica come l'autore della Strage degl'Innocenti (15), attribuita a Taddeo, nella medesima chiesa inferiore di Assisi. Forse fu nipote, o cugino di Angelo: e passò inosservato dagli Storici come tanti e tanti altri Giotteschi.

Ma inosservato passar non può, non già come pittore, ma come scrittore, Cennino d'Andrea Cennini, lodato dal Vasari per « una Vergine (16) con certi Santi (dipinta sot« to la loggia dello Spedale di Bonifazio Lupi in Firenze) « di maniera sì colorita, ch'ella si è insino ad oggi molto « ben conservata »: e che basta a provare quanto il pennello n'era mediocre. Stette egli, come da sè scrive, per dodici anni sotto il magistero di Angelo; e quindi rinchiuso per debiti nel carcere delle Stinche, molto tempo di poi dettò il Trattato della Pittura, dal quale solo ebbe nome (17).

Unitamente a lui pare che studiasse sotto Angelo in Firenze uno Stefano da Verona, o da Zevio, di cui dovrà parlarsi nel Capo seguente.

Ma la gloria della seconda Scuola Giottesca, colui nel quale trovarono le massime stabilite dal gran Maestro, un degno interprete, fu quell' Antonio, che si chiamò Veneziano, e che il Baldinucci vorrebbe far Fiorentino; disputa puerile, perchè ne' modi, nel disegno, nel comporre e nel colorire, svelasi visibilmente la maniera Fiorentina, per cui divenne famoso.

Sembra, che nel tempo, in cui si fermava in Venezia per i suoi traffici Angelo Gaddi, Antonio giovinetto a lui si accostasse; da lui cominciasse ad apprender l'arte; seco si accompagnasse per venire in Firenze, dove fu acclamato ed accarezzato: e che tirato quindi dall' amor della patria, e dal desiderio anco di mostrare quanto valente fosse divenuto, tornasse a Venezia, dove dato avendo buon saggio di sè, gli fu quindi allogata per dipingere una facciata della Sala del gran Consiglio, arsa di poi.

Se ben si fa il computo degli anni, ciò dovè avvenire quando operava nel luogo stesso il Guariento, e gli altri, di cui si dirà nel Capo seguente; sicchè non è maraviglia che per le solite gare municipali, che han sempre afflitto questa nostra Italia, « nascesse l'emulazione e l'invidia; « e che il povero Antonio trovandosi percosso e abbattuto, « se ne tornasse a Firenze . . . . . deliberato del tutto che « quella fusse sua patria ».

Così scrive il Vasari nella Vita; dove si possono vedere le descrizioni delle molte pitture da esso eseguite in varj luoghi della città, finchè la sua gran fama (superiore certamente a quella del maestro, che negli ultimi anni della vita specialmente più non s'imbarazzava dell'arte), lo fece chiamare a Pisa, per continuare, nel Campo Santo, le storie del Beato Ranieri, che aveva lasciate interrotte Simone Memmi.

Scrive il Padre della Valle, che quando le vide la prima volta, le riputò di Simone; e al solito vuol far nascere il dubbio che Antonio « fosse stato alla Scuola del Memmi, « *avendone appreso lo stile* (18) ». Gioverà questa sen-

tenza così chiaramente espressa da uno, che in fine fu sempre involto in esami, considerazioni, e ricerche sulle Belle Arti, a dimostrare quello che possa l'illusione d'una falsa idea; e come, adottata una volta, si propaghi e si estenda facilmente in tutti i giudizj.

Senza dividere col De Rossi, ch'era ben altro uomo del Padre della Valle, la poca stima per le pitture del Memmi (19), eseguite dopo il Laurati nel Campo Santo Pisano; si può ben asserire che sono quelle di Antonio tanto superiori alle sue, che non vi può esser termine di confronto: e lo stile ed il colorito sono tanto fra lor diseguali, che nulla più. Solo è da compiangersi, che i venti del Nord abbiano loro cagionato un sì gran danno, che non passerà certamente questo secolo; e saranno scomparse dagli occhi degli uomini.

Aveva speranza che ancora si conservasse una Trasfigurazione da lui dipinta nella cappella della Certosa di Firenze, e tanto più lo sperava, nel vederla citata dal Moreni nella sua opera sui *Contorni di Firenze*. Ma dalle informazioni prese risulta, che quella pittura *molto bella*, secondo il Vasari, fu distrutta sul cominciare del secolo scorso, nel riattamento di essa cappella (20). Convien dunque giudicarlo da quanto resta nel Campo Santo.

Quando per la prima volta mi condussi in questa città, son or or cinquant'anni; le pitture di Antonio, se non erano in quello splendore, in cui fu dato al Vasari di vederle, non presentavano quel deplorabile aspetto di fatal deperimento, in cui si trovano al presente. Sicchè posso assicurare che le lodi del Biografo Aretino non erano allora nè esagerate, nè sconvenienti; salvo la conclusione ch'ei cerca di trarne, che queste sue opere cioè, « fossero tali, che « universalmente e a gran ragione sono tenute le migliori « di tutte quelle, che da molti eccellenti maestri sono sta- « te in più tempi in quel luogo lavorate (21) ».

Senza parlare di Benozzo, di cui scrisse il Vasari medesimo avere egli « eseguito un'opera terribile, e da sgo-

« mentare una legione di pittori (22) » ; le storie di Antonio Veneziano non possono mettersi al confronto, e molto meno anteporsi a quelle di Giotto.

Se tutti oggi convengono che niuno avanzò Giotto sino all'Angelico: molto meno ciò dir si potrebbe di Antonio Veneziano, che resta inferiore al Gaddi, al Memmi, ai Lorenzetti; e che se al Memmi fu superiore nelle storie del Campo Santo Pisano, gli è inferiore in quelle del Cappellone degli Spagnuoli, ed in altre.

Sia dunque pregio principalissimo di lui l'aver cercato « sempre di dipingere le sue figure in maniera che paja « che favellino ». Tali sono nella prima storia del Campo Santo, ch'è la men guasta dell'altre, non quella (23) d'uno spiritato (che non vi è, nè vi poteva essere) ma bensì gli atti dei naviganti, che trasportano il beato Ranieri, già presso a sbarcare in Messina: e la maraviglia dell'oste, che avendo la sua baracca sul lido del mare, « visto il « diavolo in forma di gatto sopra la botte, tutto timido « raccomandasi al Santo »: perchè vere sono le attitudini, variate le teste, e ben condotta la maniera dei panni.

Nella terza storia, dove si rappresentano i miracoli fatti da lui dopo morte, pel poco che ne resta, si è maravigliati del modo, con cui Antonio immaginò, e dipinse una « nave, travagliata dalla fortuna di mare, avendo in es- « sa... fatto prontissime tutte le azioni... e tutto quello, « che in cotali accidenti.... suole avvenire ».

Chi getta al mare le merci; chi provvede al legno che sdruce; chi soccorre all'albero che fiacca; chi va per contenere il timone, che la tempesta minaccia di sollevare e di travolger fra l'onde.

Ma la più nobile, la più semplice, la più vera fra tutte le storie di questo Artefice, è quando il corpo del Santo vien dal Clero trasportato al Duomo; « perchè i preti che « cantando, ne' gesti, negli atti della persona, e in tutti i « movimenti, facendo diverse voci, somigliano con ma- « ravigliosa proprietà un coro di cantori ».

Là non v'ha figura, che non faccia l'ufficio suo: i giovinetti, a manca, maravigliati si mostrano di quella novità: l'altro di età maggiore ha un'aria devota, che ben s'addice alla circostanza: i sacerdoti che seguono par che s'intertengano delle virtù del sant'uomo; mentre coloro che precedono (come può vedersi nella parte intagliata di contro), servono a mostrar la giustezza della narrazione del Vasari; del quale ho voluto qua e là riportar le parole stesse, difficilissimo essendo il più delle volte dir meglio, e con maggior convenienza di lui.

Furono queste opere di Antonio, come si ha da documenti certi, fatte nel 1387 ed 88; altri lavori poi fece in Pisa, che sono periti: e quindi, avendo lasciato la pittura per la medicina, ne viene la conseguenza, che deve aver protratto la vita sino alla fine del secolo almeno; e non esser morto nel 1384, come con errore manifesto scrisse il Vasari (24).

Così essendo, si comprende come Gherardo Starnina, che nacque nel 1354 potè, secondo i tempi, essere suo discepolo. Di lui poco, o nulla dice il Lanzi, se non che fu maestro di gajo stile, le cui opere si contano fra le ultime della Scuola Giottesca. E qui si arresta, senza aggiungere altre considerazioni. E pur mi sembra, che meritasse molto di più.

E il Vasari, che tanto scrisse di Spinello, si sbriga con poche parole di un artefice, che pure a sua confessione « divenne famoso per tutta Toscana, anzi per tutta Italia; « sicchè fu chiamato a dipingere in Pisa il Capitolo di San « Niccola »: dove, non potendo recarsi, mandò in sua vece Antonio Vite da Pistoja, suo allievo, il quale ragionevolmente condusse quel lavoro; per quanto sappiamo dalla tradizione; poichè nulla più ne rimane.

Non è così d'un altro Giottesco, Fiorentino, discepolo forse anch'esso di Antonio Veneziano, e ch'ebbe nome Niccola Petri, nome ignoto al Vasari; che lasciò prova di valor non comune nelle pareti di una stanza negletta fino a

questi ultimi tempi; e quindi fatta disegnare, illustrare ed incidere.

Essa è il Capitolo di San Francesco, dove l'artefice lasciò scritto il suo nome, la patria, e l'anno, in cui fu terminato il lavoro (25). Che il Vasari non ne parlasse non dee far maraviglia; ma bene parmi difficile spiegare il silenzio del Lanzi, dopo che ne avea parlato il da Morrona. È vero che non potrebbe paragonarsi con i maggiori Giotteschi, ma non parmi che resti al di sotto di veruno fra i minori. Ne cito in prova la storia di Giuda, che riceve il prezzo del tradimento, a cui ricorrer possono coloro, che ne fosser vaghi.

Ma tornando allo Starnina, se fu, come è opinione di Monsignor Bottari, il maestro, o uno dei maestri dell'Angelico; questo è certamente il suo titolo più bello di gloria. E, secondo questo concetto, penso che un incaminamento a quella bella maniera trovisi nel quadro, di cui offro l'intaglio. Forse m'inganno, ma e le teste dei due Apostoli, che sorreggono il corpo di G. C. e la S. M. Maddalena (26) ch'è l'ultima a sinistra, nel gruppo delle Marie, parmi che sieno i primi passi benchè lontani a quel soavissimo stile. Che che ne sia, rimetto il giudizio agl'imparziali; e proseguo narrando, che dopo i suoi primi lavori fatti in S. Croce, chiamato a dipingere in Ispagna, di rozzo, e, siccome allor dicevasi, arabico ch'egli era, divenne l'uomo più gentile e cortese che immaginar si potesse. Sicchè tornato in Firenze parve a'suoi cittadini un altr'uomo; di modo che da loro, i quali tenuto l'avevano per l'avanti in dispregio e disdegno, fu molto accarezzato e onorevolmente ricevuto.

Allora avvenne, che gli fu data a dipingere una cappella nel Carmine, alcuni avanzi della quale ancora si vedono; ma dove pare che trasparisca un certo fare manierato, che aveva appreso in Ispagna; come da quello che non è più, e che vien dal Vasari descritto, si deduce che colà trasse il gusto di rappresentar certe scene, che per la de-

Boston. Mus. C. Rossetti.

cenza e la dignità non si debbono effigiar mai dal pennello (27) di chi rispetta l'arte e se stesso.

La più parte delle altre opere son perite; salvo l'ultima, di cui restano ancora le tracce: monumento tristissimo di quel che possano gli odj cittadini; poichè per commissione del Comune di Firenze, in essa era dipinta nella facciata del palazzo di Parte Guelfa la Città di Pisa (con S. Dionigi e due Angeli in alto) in memoria della soggiogazione sua, che i Fiorentini ottennero per danari, per tradimenti, e per barbarie commesse in un assedio di tredici mesi. E con questi tristissimi auspicj passo col più gran rammarico a dir l'ultime parole della Scuola Pisana.

In mezzo alle tanto crudeli vicende, da cui fu travagliata ed oppressa quella già sì gloriosa Repubblica, negli anni di cui si tesse la storia, ell'è cosa mirabile che siasi potuto conservare il nome di Arti Belle, non che incontrar memoria di non pochi artefici, che nella sua capitale a quelle si dedicarono.

E pure, non meno di sette sono i pittori Pisani di questo tempo; che se lasciato non hanno gran fama, pur fanno testimonianza del loro zelo, per continuare almeno, se non per mantenere in fiore, quella antica Scuola.

Si è veduto di sopra come, innanzi che altrove, qui furono accolte, e seguite le massime dei Giotteschi, e riconosciuto per tempo che la via da essi tenuta era la vera. E la prova n'è posta nelle opere, le quali a noi son pervenute, col nome che i loro autori vi apposero.

Colui, che più d'ogn'altro a lor s'avvicina è un Nello da Pisa, di cui scrive il Lanzi, trovarsi una Vergine in Tripalle coll'anno 1299 a basso; ma che ha veramente il 1399, essendosi lo Storico ingannato d'un secolo, avendola io ben riscontrata. È dipinta sul fondo d'oro; e fa trasparire una certa grazia, malgrado dei ritocchi d'un mal pratico restauratore.

Abbiamo innanzi a lui un tal Giovanni di Niccolò da Pisa, del quale vedesi un Trittico molto storiato, e conser-

vatissimo alla Tav. CXXVIII del D'Agincourt, che egli trasse dal Museo Zelada. Molto rassomiglia ai Giotteschi di quel tempo; e non parmi che quest'autore debba confondersi con l'altro citato al Cap. VII, e la cui sola opera che si conosca è stata da me riportata sopra, a pag. 188 del Tomo I.

Lo Storico Francese, che l'ebbe sott'occhio, scrive « che « la moltiplicità (28) e l'incoerenza delle figure, non che « la bizzarrìa delle situazioni, sono del più cattivo gusto »; mentre il quadro di Pisa è d'una rara semplicità. Ciò fa dunque presumere che le due tavole appartengano a due pittori differenti.

Oltre questi, rimangono, citati dal da Morrona, un Neruccio di Federigo, che dipinse la Vergine col divin Figlio, che vedesi nell'antica chiesa di Pugnano, col nome del suo autore, e l'anno 1370: e un Cecco di Pietro, che dipinse una tavola della Natività della Vergine (29); che stava nella chiesa, così detta di San Pierino, nel 1711, e che quindi sparì negli ultimi rivolgimenti.

Seguono un Turino Vanni, autore d'una tavola assai ben conservata, che si vede nella chiesa di S. Paolo a Ripa d'Arno col nome ugualmente del pittore e l'anno 1397 (30); e un Jacopo di Niccola, detto il Gera, di cui resta una Vergine con due Sante nella Galleria di questa Accademia, che trovavasi altre volte nel convento di San Niccola; ed una con due Santi, ora nel monastero di S. Matteo.

Ma, terminando il novero degli Artefici di questa sventurata città, godo poterne far conoscere uno, che sfuggì alle ricerche di tutti gli storici, e che non cede a chicchessia, tra i minori Giotteschi. Esso è Pisano, ed ebbe nome Getto di Jacopo da Pisa, come appare dall'Iscrizione del solo quadretto, che sia noto di lui (31), coll'anno 1391.

Rappresenta la Disputa di S. Tommaso sul mistero dell'Incarnazione. Vedesi il Santo in mezzo ad altri Dottori in atto di favellare; e perchè l'argomento ne apparisca chiaro, il Pittore immaginò di effigiarvi superiormente

l'Annunziazione, col divin Padre in alto, che fa cenno colla mano all'Angelo; il quale in ginocchio, alla maniera del Cavallini, tutto purità e devozione, apprestasi ad eseguire gli eterni voleri. Sopra il divin Padre vedesi Gesù Cristo col libro aperto, dove è scritto: EGO SUM LUX MUNDI. È dipinto sul fondo d'oro. Ragionevole è il disegno; e il colorito della Scuola Giottesca. Questo singolar avanzo della Pittura Pisana, sul terminar del Secolo XIV, pervenne all'Accademìa per dono d'un benemerito cittadino; di cui piacemi conservare il nome, acciò serva agli altri di esempio (32). Con Getto da Pisa finisce ogni memoria di pittura in questa città, fino all'Epoca Terza. Non così avvenne della Scuola di Siena, di cui debbe or farsi parola.

Quantunque sia solito scriversi nelle storie, che anco quella degradasse dopo i due Lorenzetti; rigorosamente parlando, non parmi che sia vero, quando si porti specialmente un accurato esame sul merito e sulle opere di Taddeo di Bartolo, o Bartoli, secondo la nominanza volgare. Ma prima che trattare di lui, il quale operò sino oltre la fine del secolo, parmi conveniente parlar dei minori. Molti di essi gli premorirono; altri fiorirono insieme: altri continuarono per pochi anni a far viva l'Arte in quelle gentili contrade. Or di ciascuno partitamente è da dirsi.

Dopo l'età dei Lorenzetti, e forse loro discepolo, si trova il Berna, il nome del quale non è già un accorciativo di Barnaba, come scrive il Baldinucci, ma bensì di Bernardo, come apparisce dalla sua Iscrizione sepolcrale (33). Il Vasari non dice di chi fosse discepolo; ma è probabile che lo fosse di Pietro Laurati, almeno se debbe giudicarsi dall'opera sua, che così pura da ritocchi, e pressochè intatta si conserva in Roma nel tabernacolo di S. Giovanni Laterano. Avendola riportata il D'Agincourt, e anco ragionevolmente incisa, rimando a quella i curiosi (34); non senza per altro aggiungere, che se non avesse il colorito più acceso; si prenderebbe per opera Giottesca, tanto n'è la grazia e la semplicità.

Pare che le sue prime opere fossero in patria; quindi ei si condusse ad Arezzo. E siccome in quei tempi era comune opinione, che potesser gli uomini vender l'anima loro al Demonio, per ritrarne in vita diletti, ricchezze ed onori; nota il Vasari (ed innanzi di lui notato l'aveva il Ghiberti) come egli, nella chiesa di S. Agostino, espresse vivamente un Marino barattiere, che per cupidigia di danari aveva fatta cotal promessa, e datane scrittura di propria mano: dove per esprimere colla maggior evidenza la cosa, rappresentò Marino « che a Sant' Jacopo si raccomanda « perchè da tal promessa lo liberi; mentre un Diavolo, col « mostrargli lo scritto, gli fa la maggior calca del mondo ». Ed ugualmente di lui si loda la storia d'un giovine condotto al patibolo, nel viso al quale cercò d'esprimere la pallidezza e il timore della morte; dal che si deduce che cercava il Berna di trattare argomenti straordinarj; per ottenere colla novità quel diletto, che per lo più gl'ingegni mediocri non sperano di conseguire coi semplici mezzi dell'arte. Sul che faranno i sapienti quelle considerazioni, che sono più dell'ufficio del filosofo, che delle attribuzioni dello storico.

Molto il Berna dipinse, nella pieve di S. Gimignano in Valdelsa, dei fatti di Gesù Cristo; e per lungo tempo, considerata l'età sua, continuato avrebbe, se cadendo dall'alto del ponte, non fosse morto due giorni dopo dalle conseguenze della percossa. Fu ivi onorato di sepolcro, di epitaffi, e di lodi (35). Pregio suo principalissimo fu d'essere stato il primo a ben ritrarre gli animali; e citasi dal Biografo Aretino una carta, che aveva nel suo Libro tutta ripiena di fiere di diverse regioni. Disegnò ragionevolmente, e colorì come già s'è notato, secondo il metodo della sua Scuola.

Ebbe il Berna due discepoli. Uno, che fu Giovanni d'Asciano, continuò le storie dal maestro lasciate interrotte nella pieve di San Gimignano, dove apparisce un disegno meno esatto, e un colorito men gentile.

L'altro discepolo è Luca di Tomè, o sia Tommaso, di cui serbasi un quadro nella Galleria di quest'Accademia in Pisa. Rappresenta un Cristo dipinto sul fondo d'oro coll'eterno Padre in alto, e la Vergine e S. Giovanni dai lati: opera mediocre per ogni conto. Più felice sarà stato questo pittore nei lavori di Orvieto, dove trovasi a dipingere nel 1373; ma non s'indicano dal P. della Valle nè il Documento che ve lo chiama, nè le opere che vi eseguì.

Ma non così brevemente può dirsi d'Andrea di Vanni (del quale troppo poco scrisse il Lanzi) se non altro in grazia dell'onore, ch'egli fece all'Arte, poichè ne continuò l'esercizio anche dopo essere stato elevato da'suoi cittadini ai primi gradi della Repubblica. Discendente di pittori, e figlio d'un Vanni, non sappiamo se pittore, o scultore (36), Andrea, dandosi alla pittura, vi fece, scrive il Padre della Valle « que'progressi, che lusingar potevano « le speranze di un padre maestro, e di un figlio discepo« lo attento ad imitarlo ». Le quali parole mi sembrano più ambiziose che giuste; trattandosi d'un successore dei Lorenzetti, e d'un coetaneo del Bartoli.

Pur se Andrea non raggiunse i primi, e se non potè mostrarsi di pari passo coll'ultimo; la tavola di lui, citata dal Tizio, è d'una grandiosa imponenza. Pare che fosse delle ultime opere sue, poichè apparisce terminata nell'ultimo anno del secolo. Essa non contiene meno di ventun compartimento; per la cui descrizione rimando i lettori alla nota (37).

Si compiange la perdita delle sue pitture nella cappella di San Giacomo nel duomo, come ne duole di veder dei ritocchi nella figura della Santa Caterina, da lui ritratta dal vivo, nella cappella di essa Santa in San Domenico di Siena. Per sorte, il viso n'è intatto; perciò credo ne sarà gradito l'intaglio, che ne offro e per la memoria dell'artefice, e per le sembianze del personaggio che rappresenta. Andrea, (paragonato dal Lanzi al Rubens, che andò Inviato in Ispagna) dopo essere stato inalzato due anni

avanti al Capitanato della sua patria, fu con altri cospicui cittadini, come un Visconti, un Tolomei ec. eletto Ambasciatore al Papa, che allor teneva la sede in Avignone. Nel primo ufficio fu confortato dalla Santa, con tre lettere piene d'affezione e di carità, nel disprezzo delle ricchezze; nel coraggio nei casi avversi; e nella necessità di ben conoscere e governar se stessi, a fine di conoscer gli altri per ben governarli. Nel secondo concorse la degna Vergine seco al ristabilimento della Santa Sede in Italia (38). Creato quindi Rettore dell'Opera del Duomo, finì onoratamente la vita.

Dopo lui per merito sono da notarsi un Cecco di Martino (39), forse minor fratello di Simone Memmi, che dipinse insieme con un Luccio la Vergine nel Portone di Camollia nel 1380, come si ha dal Benvoglienti; un Jacopo di Mino, dal Padre della Valle scambiato in maestro Mino (40); di cui vedevasi una Vergine in S. Antonio di Fontebranda, ora nella galleria dell'Accademia; un Bartolommeo Bolgarino, discepolo di Pietro Laurati, dal Vasari chiamato Bologhino; e varj altri, che mostrano quanto era fiorita la Scuola Senese, ma che non presentano particolarità degne di menzione per la storia.

Da questi sembra doversi eccettuare un tal Frate Martino, nome ignoto al Vasari ed al Lanzi; e che dipinse nella chiesa inferiore d'Assisi dopo i primi Giotteschi. Della sua esistenza non può dubitarsi, trovandosene le testimonianze in un Codice in pergamena, che si conserva nella Sagrestia.

Se ne debbe la notizia, non che l'indicazione delle pitture, all'egregio Ranghiasci edito dall'Avvocato Fea, nella sua Descrizione della Basilica d'Assisi. Egli scrive che lavorò secondo la maniera del Memmi; ed aggiunge che lo crede suo nipote, ma non indica su qual fondamento. Circa le opere da lui eseguite, leggesi quanto segue: « Di fac-
« cia all'arcata vi si ravvisava la Coronazione della Ver-
« gine, confusamente; giacchè questa non è tampoco ter-
« minata, vedendosi nel basso una porzione d'arricciato

« all'uso antico, che teneva luogo di cartone ». Questo metodo si vede usato anco nella pittura d'eguale argomento, che trovasi sopra l'arco della cappella Aulla nel Campo Santo Pisano, come apparisce dagli avanzi.

Prosegue l'Autore: « Questa Coronazione veniva dal Va-
« sari attribuita a Tommaso di Stefano, detto Giottino; e
« così nell'altra parte, sotto l'arcata, verso il trono Pa-
« pale, sono alcuni fatti della vita di San Stanislao ». In fine sappiamo dallo stesso scrittore, che non a Simone Memmi, come con lunga narrazione descrive il Vasari, ma bensì a questo Frate Martino devesi attribuire l'antica pittura del Refettorio del Convento di Assisi, come apparisce chiaramente dal Codice summentovato: il che dee servir di prova della sua perizia, poichè credevasi degna del maestro un' opera del discepolo (41).

Or venendo finalmente a Taddeo di Bartolo, detto Bartoli, come si notò, egli fu istrutto da Bartolo di Fredi suo padre, pittore mediocre, che sembra essere stato scolare di Ugolino, di cui tenuto avea la maniera; e per cui dovè scrivere il Vasari delle sue pitture fatte in S. Gimignano, *che in vero non furono molto buone*. Ma quando si ha dalla natura felice disposizione, non solo si supera il maestro, ma si devìa facilmente dalla strada, per cui ci conduce, allorchè non è retta. E questo è quello, che avvenne a Taddeo.

Lasciando le orme del padre, si diede a seguire quelle, che gl'indicavano le opere dei grandi maestri della Scuola Senese, per cui divenne chiarissimo fra tutti gli artefici di quell'età. Chiamato, per la sua gran fama, « e dimandato
« alla Signoria di Siena con gran fervore da Francesco di
« Carrara Signore di Padova » (onore grandissimo, mentre colà fiorivano e il Semitecolo e il Guariento) « nella
« Rena particolarmente e nel Santo *lavorò alcune tavole* »: le quali essendo perite, non occorre cercar le opere di questo Artefice nelle pitture a fresco della Cappella di S. Felice, nel Santo, come fa il Padre della Valle; e molto me-

no credere d'averle trovate nella cappellina dell' Arena, come il Moschini (42): ma convien concludere che la incuria degli uomini le ha fatte perdere, o deperire.

Ed è ciò grave danno, perchè dal confronto delle sue pitture con quelle degli altri si vedrebbe, se anche dopo Giotto, egli abbia potuto giovare all'incremento di qualche parte della pittura, come nel colore specialmente, nei panni, e nella varietà delle teste. Ma torneremo su questo argomento, allorchè sarem giunti a parlare della Pittura Padovana; che va innanzi alla Veneta nell'incaminamento verso i retti principj dell'Arte.

Delle cose, che lavorò in Pisa, perdute sono le grandi, operate a fresco, nel Campo Santo (43); ma credo che il Ciampi s'ingannasse attribuendo (contro l'opinione del Vasari) a Pietro da Orvieto la Coronazione della Vergine, sopra la Cappella degli Aulla nel Campo Santo di Pisa. Pietro da Orvieto dipinse certo *ystoriam* (sic) *Genesis*, quale ora esiste, con quell'Eva storpiata, ch'è una compassione a vederla: e si vorrebbe che quel disgraziato artista avesse disegnato le figure, che riporto di contro, e che pressochè sole rimangono sotto la Coronazione della Vergine, ch'è interamente perduta? Se ne faccia il confronto coll'Eva, che per gl'intagli è in mano di tutti, e se ne rechi giudizio. Pietro da Orvieto può aver dipinto la Coronazione; ma le figure, che ho riportate, provano che il Bartoli non la ritoccò, come ammette il da Morrona, ma la ridipinse; troppa essendo la differenza fra l'uno e l'altro di quegli artefici. Nè basta ciò. Quantunque lontano da Pisa, non può essersi ingannato il Vasari nel descrivere le più minute particolarità dell' opera del Bartoli, chiamato dall'Operajo Lanfranchi, per dipingervi, come dipinse, in Duomo la Vergine che sale i gradini del Tempio (pittura perita), dove ..... « nel volto del sacerdote « ritrasse il detto Operajo, ed, appresso quello, se stesso. « Finito il qual lavoro, il medesimo Operajo gli fece di- « pingere in Campo Santo sopra la Cappella una nostra

« Donna incoronata da G. C. con molti angeli in attitudini « bellissime, e molto ben coloriti ec. »

Resta però la bella tavola nella Sagrestia di S. Chiara, che ho fatta intagliare, e che parmi essere uno de' monumenti più rari ed importanti di quell'età. Grandiose le figure, variate le arie delle teste, ben disposti i panni, vivo il colorito, annunziano già pel secolo avvenire un'Era novella (44). Vedesi intagliata di contro.

E duolmi che i confini della presente Storia non mi permettano di dare intagliate anche quelle, che di lui restano in San Francesco di Perugia; da cui sempre più si mostrerebbe, come già si è avvertito, dopo il Secolo XIV, se non la prima origine, la continua cognazione della Scuola Perugina colla Senese.

Tornò in patria Taddeo per dipingere la cappella della Signorìa; la quale data venne a lui « *come al miglior mae-* « *stro di quei tempi;* » lode grande in bocca d'uno Storico tante volte accusato di parzialità pei Fiorentini.

Tace il Vasari di quanto egli figurò, non dentro alla cappella del Palazzo, ma nell'ingresso alla medesima. Là, secondo il modo usato da Ambrogio Lorenzetti, di cui seguì Taddeo presso a poco lo stile, volle rappresentare varj antichi personaggi, per ispirar nell'animo degli spettatori unito alla venerazione il desiderio d'imitarne le virtù. Tali sono (oltre Aristotele, tenuto maestro universale) Cicerone, Scipione Nasica, Catone Uticense, Curio Dentato, Furio Cammillo, Scipione Affricano; e, per dimostrare quanto importi al reggimento d'ogni bene ordinata città, la Concordia, effigiò Cesare, e Pompeo; i quali fecero grande la patria loro, finchè la servirono uniti; e la travolsero in un mar di ruine, allorchè l'ambizione gli fece insorgere l'un contro l'altro (45). In mezzo a qualche difetto di prospettiva, l'opera non manca di pregi; ed è la più importante fra quante di lui ne rimangono.

Dopo quest'opera, e in mezzo alle lodi, perseverò sempre Taddeo nello studio indefesso dell'arte, conoscendone

la difficoltà estrema; e non essendo di coloro, che si affidano alle altrui lodi, (facili sempre sulle labbra della moltitudine ignara) più che ai sentimenti della propria coscienza; che non tace mai la verità quando s'interroga. Divenuto infermiccio, si ristrinse a educare alla pittura un nipote, che ne continuò poi la gloria ed il nome.

Questo era lo stato delle Scuole Toscane, allorchè quelle delle altre provincie d'Italia si rivolsero con tutto l'animo nella seconda metà del secolo XIV a dare opera, per concorrere ai progressi d'un'Arte, che in Giotto aveva avuto un'aurora sì serena e sì splendida. E questo è quello, che sarà da considerarsi nel Capo seguente.

NOTE

(1) Sacchetti, Novella 136.

(2) E perciò egregiamente scriveva il Parini all'Alfieri:

« Che andrai, se Te non vince o lode, o sdegno,
« Lungi dall'Arte a spaziar fra i campi.

(3) Anche la Cappella del Carmine è interamente perita. Scrive il Vasari, che « vi dipinse dentro tutta la vita di Nostra Donna, tanto men bene, che « non avea fatto la resurrezione di Lazzero, che a ognuno fece conoscere « aver poca voglia d'attendere con tutto lo studio all'arte della Pittura ». Ma, perchè veramente Angelo avea ricevuto dalla natura una gran disposizione a ben fare, loda una storia, dove « intorno a Nostra Donna sono mol- « te fanciulle, che, come hanno diversi gli abiti e le acconciature del ca- « po, secondo ch'era diverso l'uso di quei tempi, così fanno diversi eserci- « zj: questa fila, quella cuce, quell'altra incanna, una tesse; e altre altri « lavori assai bene da Agnolo considerati e condotti ». Ho voluto riportar quest'ultimo luogo, acciò si conosca quante vanno errati coloro, che scrivendo sulle Arti si allontanano dalla grazia e dalla semplicità di questo bel dire.

(4) Il Vasari aggiunge in fine della Vita, che « non fu eccellente nel di- « segno, come apparisce da alcune carte » ch'erano nel suo Libro.

(5) Otto quadretti insieme uniti con storie della Vita di San Francesco erano nel 1819 nelle mani dell'Abate Angelucci di Arezzo in uno stato deplorabile. Ei credeva che appartenessero a Pier della Francesca; e come tali furono da lui venduti al Negoziante Carlo Del Chiaro, il quale diedeli a restaurar in Firenze all'egregio Sig. Antonio Garagalli; che lo fece con tanta cura, da lasciar poco a desiderare. Il Del Chiaro non potè mai venderli, perchè come di cosa rarissima ne dimandava un forte prezzo. Il Signor Garagalli, morto il Del Chiaro, fu il primo ad avvertirmi, che non li credeva opera di Piero; del che mi convinsi quando ebbi veduto i suoi lavori certi a Borgo San Sepolcro. Furono indi acquistati dal Sig. Principe Anatolio Demidoff, in Firenze, pochi anni sono.

(6) Si confrontino visitando la Sagrestia, della Chiesa di Santa Croce in Firenze, nella cappella della Famiglia Rinuccini, colle due donne a sinistra, una delle quali porge all'altra dei panni; e si vedrà molta somiglianza nel taglio degli abiti.

(7) Il Vasari cambia un San Pietro in San Niccolò: ma la pittura è quella di S. Spirito posta dentro la porta che va in convento.

(8) Una Madonnina di questo Lippo era qualche tempo fa nelle mani d'un negoziante, dipinta sul fondo d'oro, col nome, che non mancava di una certa grazia; ma lontana assai da quelle di Giottino.

(9) Vasari, in fine della Vita di Giottino.

(10) V'è scritto CHAGCIA ME PINSIT. La data è mezza consunta, ma pare tra il 1370 ed 80.

Un altro pittore mi è stato additato dal Sig. Pini (che ha disegnato per questa Storia tutte le opere già pubblicate dei pittori di Siena, e che continuerà per i seguenti). Esso è un Lorenzo di Niccolò di Firenze, forse lo stesso, di cui si fa menzione in un documento pubblicato dal Dottor Gaye nel Volume II, pag. 433 del suo CARTEGGIO DI ARTISTI.

Egli dipinse un quadro, che trovasi nell'ingresso della Sagrestia di S. Gimignano, della forma d'un gran trittico, e rappresenta un S. Bartolommeo, bella figura, seduto dignitosamente. Nelle due parti laterali sono in piccola forma quattro storie della vita del Santo; e nei pilastri, agli estremi della tavola, sono sei figure di Santi eseguite con molta leggiadria.

Nel fare di questo pittore scorgesi grandiosità nel disegno, severità nel carattere delle teste, gran pratica, e diligenza nella condotta del pennello. Sotto il Santo è l'anno MCCCCI; e nel lembo della veste: LAURENTIUS · NICHOLAI · DE FLORENTIA PINSIT.

Segue il nome del devoto, che fece far l'opera, il quale fu un Niccolò di Bindo Casucci da S. Gimignano.

Nè dee far maraviglia che di tanto in tanto si scoprano nomi di pittori ignoti sotto qualche quadro, poichè nel secolo XIV erano infiniti.

(11) Vasari, Vita di Don Lorenzo Monaco.

(12) Il Cicognara nominò questo Don Jacopo non come semplice scrittore di lettere, ma come figurista. Vedasi la sua Lettera al Canonico Moreni, inserita nel N. LXI dell'Antologia di Firenze.

(13) Vedansi nell'Etruria Pittrice, ragionevolmente intagliati, T. I, Tav. XI, e sono Pier Lombardo, Boezio, e S. Dionisio Areopagita. Così scrissi nella prima edizione, ove diedi intagliata tutta la parete del Gaddi; ma in questa seconda, credo prezzo dell'opera di riportarli, come appare dall'intaglio di contro.

(14) Ecco le parole del Ranghiasci, riportate dal Fea: « Si è scoperto « un eccellente fresco dallo scrittore di questi fogli nel 1798, rappresen- « tante Cristo in croce, Maria addolorata e S. Giovanni, opera affatto ignota..... di Giovanni di Taddeo Gaddi. DESCRIZIONE DELLA BASILICA DI ASSISI, pag. 11.

(15) « Nell'altro lato della Crociera sonovi..... egregj freschi di « Giacomo Gaddi fiorentino, tra' quali la Strage degl'Innocenti, ec. » Questa storia da alcuni veniva anche attribuita a Puccio Capanna. *Ib.* pag. 12. Alcuni gruppi ne vidi ripetuti nel Battistero di Padova, di cui si parlerà nel Capo seguente.

(16) Questa pittura fu per ordine del Gran Duca Pietro Leopoldo trasportata su tela dal Pacini, e si conserva nella Galleria delle Belle Arti di Firenze.

(17) Questo Trattato fu, dopo tanto desiderio, pubblicato dal Cavalier Tambroni in Roma, sopra un MS. dell'Ottoboniana, che è il N. 2974. Es-

so è diviso in VI Parti; nelle quali si comprende tutta per così dire la meccanica della Pittura. Fra le altre cose si tratta nel Capitolo V *Del modo di disegnare in tavoletta;* e com'esser debba « lavata con acqua chiara; fre« gata e pulita di seppia; e come debb'essere ingessata ec. » Nè senza ragione cito queste particolarità; perchè giovavano in quei primi tempi quelle tavolette a disegnarvi in piccolo le cose, ch' eseguir si volevano in grande. E siccome il Sig. Barone Camuccini possiede varie di esse, che servirono indubitatamente a Giotto, m'è stato cortese del lucido di due, fra le altre, che mi parvero le più belle, e che unite insieme nella Tavola di contro ho fatto intagliare, per diletto e istruzione dei lettori.

(18) Vasari, ediz. di Siena, T. II, pag. 293, in nota.

(19) Vedi sopra pag. 166.

(20) Di tanto m'avvisa cortesemente il Padre D. Leone Niccolai, Priore di quel monastero.

(21) Nella Vita di Antonio Veneziano.

(22) Nella Vita di Benozzo Gozzoli.

(23) Questa figura dello spiritato vedevasi in una delle seguenti, ora del tutto guasta. Scrive anco il Vasari, che « non lungi le donne dell'oste non « potrebbono esser fatte con più grazia »: mentre nessuna donna è là, eccetto la moglie, che in ginocchio al Santo si raccomanda.

(24) Il computo è facile. Le storie nel Campo Santo furono terminate nel 1388, (pagate 70 fiorini per cadauna) come si ha dal Documento XXXIII nella Sagrestia de' Belli Arredi del Professor Ciampi.

Tornato a Firenze dipinse per Giovanni degli Agli varie opere, più un Giudizio Universale: e alla Certosa la tavola dell'altar maggiore, e una Trasfigurazione a fresco. Indi si diede alla medicina. « Così di dipintore medico divenuto, *molto tempo*, scrive il Vasari, *seguitò quest' arte;* . . . . e « lasciò al mondo di sè buonissima fama nell'una e nell'altra virtù ». Le opere dunque dipinte per Gio. degli Agli, e il Giudizio, e la Trasfigurazione, non occupano meno di due anni. A questi si aggiunga il *molto tempo* seguitato nella medicina, e giungerassi al 1400.

(25) Nicolaus Petri Pitor de Frorencia (sic), definsit A. D. MCCCXCI. Da Morrona. T. III, pag. 63.

(26) Se pure non diede l'esempio al fratello dell'Angelico, che forse fu maggiore d'età di lui.

(27) È uno de' pochissimi luoghi, dove il Vasari s'inganna, citando come esempio di natura e verità quello ch'è sconcezza, e turpitudine. Parla d'un ragazzo, a cui nella scuola è amministrato quel che si chiama un cavallo.

(28) T. IV, pag. 399.

(29) Vedi Da Morrona, T. II, pag. 434. Aveva l'anno 1376, o il nome del pittore.

(30) Esiste ancora.

(31) L'iscrizione è in lettere gotiche: Gettus Jacobi de Pisis me Pinxit A. MCCCIXC. Fioriva mentre Niccolò Petri fiorentino dipingeva il Capitolo di S. Francesco.

(32) Il Sig. Giuseppe de Crescenzi oriundo di Napoli, domiciliato in Pisa, mancato ai vivi son pochi anni.

(33) Può vedersi nel Vasari.

(34) Non la riporto, perchè il Berna non è di quelli autori, che abbia fatto progredir l'Arte. V. D'Agincourt, Tav. CXXIX.

(35) Veggansi ugualmente nel Vasari in fine della Vita.

(36) V. Della Valle, Lettere Senesi, T. II, pag. 141.

(37) Il quadro presenta l'aspetto presso a poco di quello di Bartolommeo Vivarini, pubblicato nella prima edizione alla Tav. LXI. Nel mezzo è la Vergine col Bambino in piedi sulle sue ginocchia: ha sopra l'Annunziazione, che aveva anco un'altra storietta soprapposta, che fu, non si sa quando, involata.

Dai lati sono tre ordini di pitture, ed ogni ordine ha tre Santi. A destra dello spettatore sono San Giovanni Batista, San Matteo, e San Paolo: indi San Bartolommeo, San Marco e Sant'Antonio; in fine Sant'Agata, Santa Cecilia, e un Santo Vescovo, che forse è S. Agostino.

Dall'altra parte sono San Stefano, San Giovanni Evangelista e San Pietro, poi San Giacomo, San Luca, e un Santo con due bordoni. L'ultimo compartimento ha Santa Lucia, Santa Caterina delle ruote, e San Niccolò di Bari. Questa maniera di disporre i Santi intorno alla Vergine continuò sino a Niccolò Alunno, come appare da un suo gran quadro in Fuligno.

(38) Veggansi le tre Lettere in quelle della Santa, che sono la 112, 113, e 114.

Nell'edizione di Venezia del 1584, dove mancano di numerazione, stanno in un altro ordine, e son poste una a carte 249, quantunque nell'Indice sia indicata a 242, dove è scritto Deanni, in vece di Vanni, le altre due a pagg. 290 e 291.

Per chi fosse curioso dello stile di quella Vergine, eccone estratti alcuni luoghi.

Dalla Prima Lettera

« Io Caterina, serva e schiava de' servi di G. C. scrivo a Voi nel prezioso « sangue suo, con desiderio di vedervi giusto e buon Rettore, acciò si com- « pisca in Voi l'onore di Dio, e il desiderio vostro.... Ma non veggo il « modo, che noi potessimo ben reggere altrui, se prima non regghiamo noi « medesimi.

Dalla Seconda

« Così vi prego, Figliuolo carissimo, che ora nello stato vostro manteniate « ragione e giustizia al piccolo, come al grande, al povero, come al ric- « co, e ugualmente a ciascuno rendete il debito suo, secondo che vuole la « giustizia santa condita colla misericordia.

Dalla Terza

« Voglio che Voi sappiate che la legge di Dio non si può osservare men- « tre che l'uomo giacesse nell'amor proprio di se medesimo: perciocchè co- « lui, che ama sè di disordinato amore, non può amare nè servire il prossi- « mo suo schiettamente, come debbe: e i comandamenti della legge stanno

« solamente nella carità di Dio, e del prossimo .... E per tanto colui, che « disordinatamente si ama, non li può osservare, infino che non si spoglia « del vecchio uomo, cioè della sua sensualità, e si veste del nuovo Cristo « dolce Gesù, seguitando le dottrine sue ».

Ho voluto porre questi estratti specialmente per gli stranieri, nelle mani de' quali capiterà questo mio lavoro, acciò abbiano contezza se non l'hanno, d'un personaggio veramente straordinario, come fu S. Caterina da Siena.

(39) Debbo qui avvertire i miei lettori, che in un libro di molto pregio (*del Vandalismo e del Cattolicismo nelle Arti*) dell'egregio Sig. Conte di Montalambert, a pag. 85 vien citato *Sano* (Ansano) di Pietro, Autore di una Coronazione della Vergine, colla data del 1345. L'illustre Autore fu tratto in errore da altri, o prese equivoco egli stesso. Ansano di Pietro visse nel secolo posteriore, e la pittura da lui citata ha l'anno MCCCCXLV, come vedremo nell'Epoca seguente, trovandosi in una sua Assunta, citata dal Padre della Valle (T. II, pag. 231) scritto il suo nome e l'anno MCCCCLXXVIII.

(40) Nelle Lettere Senesi, T. II, pag. 235. Ha l'iscrizione:

IACHOPVS (sic) MINI
DE . SENIS . ME . PINXIT
A . D . MCCCLXII . ec.

(41) Vedasi la Descrizione sopra citata della Basilica d'Assisi, pagg. 11, e 13. In quest'ultima trovasi il Documento, con cui si danno quindici oncie di azzurro a Frate Martino *pro pictura Refectori*.

(42) Le storie del Coro della Cappellina degli Scrovegni sono visibilmente degli Scolari di Giotto. Il Moschini, nella Guida, scrive: « Le pitture del « Coro con fatti della vita di M. V. eseguite da Taddeo Bartoli, qui chiama- « to a bella posta dal suo maestro Giotto (pag. 8) ». Ciascun vede l'abbaglio; che forse derivò da volere scriver Taddeo Gaddi, e gli venne scritto Bartoli, che non era nato, quando Giotto morì. Ma il Gaddi stesso avea 6 anni qando Giotto dipingeva quella Cappellina.

(43) Essi sono da una parte laterale sotto l'arco della Cappella Aulla.

(44) Circa l'autenticità di questo Quadro, nella sopra lodata Memoria del Prof. Bonaini sono documenti, che mostrano ad evidenza, che Gio. del fu Piero da Napoli, con Martino Bolgarini da Siena, ebbe l'incombenza nel 1402 di fare, come fece per l'altare dello Spedale di S. Chiara in Pisa, una tavola, nella quale dovesse rappresentare la Vergine e il divin Figlio, con S. Agostino e S. Gio. Batista, da un lato, S. Gio. Evangelista, e S. Chiara, dall'altro. La cosa è provata; e nessuno può impugnarla. Ma quello, che non parmi provato, è che la Tavola, la quale ora si vede, di tanta bellezza, che si crederebbe delle prime opere del Francia, sia fattura di un pittore pressochè sconosciuto. Dove sono le altre opere di questo Giovanni, che indichino la periziá, che si conosce nella tavola da me fatta intagliare (V. pag. 119), e che la tradizione costante ha sempre attribuita al Bartoli? E come mai questo pittore, o pittori, che ricevevano 95 fiorini d'oro (*Mem.* pag.. 474) per un quadro, nel 1402, dipingevano nel 1404 trenta figure

per detto Spedale al prezzo di 15 soldi per cadauna? (*Mem. pag.* 476) La cosa è sì strana, che pare appena verisimile.

Ma si dimanderà, come conciliare la fattura del Bartoli colla indicazione chiara delle Quattro figure, oltre la Vergine, che trovasi nel Contratto con Gio. da Napoli e Martino? Ammessa l'improbabilità d'un sì bel lavoro fatto da pittori pressochè sconosciuti, la risposta è facile. I quattro Santi a lato alla Vergine dovevano esser quelli, com'era solito, a cui le Monache avevano particolar devozione; sicchè furono ripetuti dal Bartoli, quando fece il quadro, in luogo dell'altro, che fu rimosso, perchè probabilmente era riuscito tale, quale potean farlo pittori, che si contentavano due anni dopo di dipingere trenta figure a 15 soldi per cadauna.

E di quadri fatti per chiese, e descritti, e indi rimossi, come poco degni, è forse nuovo, e dirò anzi, è forse remoto l'esempio?.... E vengono ad appoggiare questa non dirò congettura ma più che probabilità, due fortissimi argomenti, che l'egregio Autore non ha ponderati forse abbastanza, e sono: Primo, che nel Contratto pel quadro pattuito col gradino, erano gli Apostoli, (*Mem. pag.* 473) 8 Profeti e 2 Serafini; e trattandosi di opere di tanto merito quale è il quadro, non è presumibile che andassero dispersi; molto più nella chiesa di Monache addette al servizio d'uno Spedale, che tutti i Governi rispettano. Il secondo argomento nasce dall'espressione del Contratto stesso, che voleva dipinta sopra il quadro *La Trinità fiancheggiata da Maria e dall'Angelo:* (*Mem. pag.* 473) e l'ornato superiore del quadro è fatto in modo, che manca il luogo per dipingervela. Si cerchi la Tavola (pag. 119,) e si vedrà, che l'intagliatore lasciò il luogo dai lati per i due Evangelisti; ma non lo lasciò in mezzo per la Trinità, come portava il Contratto. Le tavole con gli ornati si facevano in quel tempo prima delle pitture; e ne abbiamo la prova nel Lanzi (T. I, pagg. 72 e 73, ed. di Milano). Ecco le sue parole:

« Si lavoravano *prima* di legno i dittici, o sia gli altarini.... e operosa-
« mente si ornavano d'intagli.... I legnajoli erano sì vani di quel loro ma-
« gistero, che vi scrissero il lor nome prima del pittore. Anche i quadri da
« stanza preparavansi dagl'intagliatori or a modo di trittici (come è questo
di cui si ragiona) « or di quadrilunghi ec. ». In conferma reca un luogo del Vasari nella Vita di Spinello Aretino, che scrive:.... « Simone Cini fioren-
« tino fece l'intaglio, Gabbriello Saracini la mise a oro, e Spinello di Luca
« di Arezzo la dipinse l'anno 1385 ». L'uso continuò sino a Raffaello, che sopra una gran tavola rabescata e intagliata dipinse la piccola Vergine di Casa Staffa, ora Conestabili a Perugia, che da me si darà fra le prime opere di lui. Sicchè, qualora l'Artefice avesse dovuto qui dipingere in mezzo la Trinità, come portava il Contratto, l'ornatista vi avrebbe lasciato il luogo per dipingervela. Non avendovelo lasciato, è di tutta evidenza, che la Trinità coll'Annunziazione non vi doveva esser dipinta.

Ma io farò di più, tanto amo il vero, un'obiezione poco verisimile, ma pur la farò, per non lasciare veruna difficoltà senza replica; e dirò: sopra l'ornato della parte media del Trittico poteva essere stato apposta la tavo-

letta con particolari ornamenti, per dipingervi la Trinità, colla Vergine e l'Angelo; poteva il Pittore avervela eseguita; quindi per le vicende dei casi e dei tempi, può essere stato quel quadretto staccato, asportato, e disperso.

E anco questa obiezione non può ammettersi; perchè allora l'artefice ornatista non avrebbe lasciato sopra le parti laterali del Trittico il luogo per effigiarvi i due Apostoli, che non vi dovevano esser dipinti, secondo il Contratto.

Tutto dunque porta a credere, che il quadro che ci rimane non è quello indicato nel Contratto con Piero da Napoli, ma un altro eseguito posteriormente, e con qual magistero ciascuno sel vede.

Finalmente, in quanto al poter credere, che, contro ai patti del Contratto, in vece di dipingere quattro figure, oltre il divino Spirito, Giovanni abbia potuto dipingervene due sole; convien supporre che fosse d'accordo coll'ornatista, che dovea preventivamente non eseguire la commissione ricevuta della tavola, ma variarla, secondo il capriccio del pittore; supposizione, che non potrebbe ammettersi nè pure in un contratto con un privato; molto meno poi fatto col Capo di una Comunità religiosa.

Può essere che m'inganni, ma penso che queste ragioni bastino per confermarmi nell'opinione che il quadro del Pittor Napoletano fu rimosso, e vi fu sostituito quello del Senese.

(45) Si possono vedere nelle Lettere Senesi del P. della Valle. T. II, pag. 188 e segg. le diverse Iscrizioni apposte sotto i personaggi; e la descrizione più precisa di quanto rimane, e che non riporto, perchè di troppo allungherebbe il mio lavoro.

CAPITOLO DECIMOSESTO

ALTRE SCUOLE ITALIANE

SINO AL MCCCCX.

Dalle Scuole Toscane portando i nostri sguardi su quello spazio di paese, che confina colle Alpi, e si estende sino alla Sesia; non sapremmo renderci una ragione sufficiente perchè le Arti tardassero tanto a gettarvi i lor semi. L'autore della Consolata, imagine veneratissima della beata Vergine in Torino, ci è ignoto: ma quando anche nol fosse, anzi quando si provasse di più ch'egli fu Piemontese, e che produsse altre opere, un solo pittore non può citarsi con onore nella Storia dell'Arte, se non lasciò nè nome, nè Scuola.

Sappiamo anzi di più, che trascorso ancora, benchè di poco, il principio del secolo seguente, se Amedeo VIII volle avere il proprio ritratto, gli convenne invitare alla sua corte di Ciamberì Gregorio Bono pittor Veneziano (1), che eseguito il lavoro forse partì; senza che il suo nome si ritrovi più citato nè a Venezia, nè altrove.

Nè tampoco incontriamo pittori a Vercelli, dove poi compariranno con tanto splendore le alte opere della Scuola Raffaellesca; della quale sì degno interprete fu Gaudenzio Ferrari. Un solo, e senza nome se ne (2) cita di Novara; e di là, scendendo a Milano, troviamo che verso il 1370 vi ricomparve Giovanni, discepolo, come si disse, di Taddeo Gaddi; dopochè Angelo, a lui raccomandato dal padre morendo, non ebbe probabilmente più bisogno del suo magistero. Di esso abbiamo riportato una Deposi-

zione (3), che debbe aver dipinta quand'era sotto la disciplina di Taddeo, quattro, o cinque anni prima di lasciar le rive dell'Arno.

I lettori si ricordano, che in quella città, dove poi doveva tanto risplendere l'ingegno del Vinci, si era condotto Giotto trentacinque anni innanzi, eseguendovi pitture, che ai tempi del Vasari erano tenute bellissime: e si ricordano ugualmente, che da Matteo Visconti chiamatovi Stefano, dopo avervi cominciato non si sa quale opera, sopraggiunto da malattia ne dovè partire, lasciandola in tronco. Sono tutte queste pitture miseramente perite: se non che per far fede d'una Scuola Giottesca, che fu aperta in Milano, restano grandi avanzi intorno la cupola, nella chiesa suburbana della Badia di Chiaravalle dei Cisterciensi.

Chiunque farà paragone di quelle storie con le altre da Giotto eseguite nella cappellina degli Scrovegni in Padova, senza scrupolo giudicherà che le prime non furono nè disegnate, nè colorite dalla mano del maestro: e siccome sappiamo che a Milano mai non si condusse Taddeo Gaddi; considerando la gran somiglianza che trovasi fra le invenzioni di Chiaravalle e quelle della Scuola di lui, sarà facile il concludere, che a Giovanni da Milano suo discepolo si debbono attribuire probabilmente le pitture, di cui siamo per far parola.

Strano parrà, ma nulla di esse trovasi detto nella Storia di quella Badia, come nulla pure nel Lanzi; agli occhi del quale non potea sfuggirne il merito, se le avesse ben considerate. Nè intendo con ciò d'accusarlo; ma di offrire una prova di più della gran difficoltà di scrivere senza omissioni, errori, o difetti, trattando questa difficil materia.

La gran cupola è acuminata, e sembra che tutta fosse dipinta; ma nulla ne rimane al presente. Rimangono solo gli spazj inferiori, dove si veggono largamente trattati, ma per altro con qualche varietà, gli argomenti cotante volte ripetuti dalla Scuola Giottesca.

A destra, entrando, sono gli avanzi d'un'Annunziazio-

ne, con quattro angeletti volanti, molto ben disegnati: di contro, a sinistra è il transito della Vergine, dov'è la solita composizione degli Apostoli intorno al letto di morte, disposti fra loro in diverse attitudini; col divin Figlio in alto, che riceve l'anima della Madre, per recarla in Cielo.

Di faccia all'altar maggiore, vedesi il santo Corpo portato con gran devozione sulle spalle degli Apostoli stessi: dietro segue la turba dei Discepoli benissimo composta, e due angeletti, che pur volano in alto, pur sono dipinti con grazia.

Di sopra all'altar maggiore è la Coronazione della Vergine, che disgraziatamente è la composizione più offesa dal tempo.

In tutte e quattro però apparisce corretto disegno, giusta disposizione, non meno che affetto e verità.

Se, come si è detto, e come pare, dipinta era anche la cupola, potea questo riguardarsi come uno dei monumenti principali della Scuola Giottesca in Lombardia.

Ma considerandolo anche nello stato in cui si trova, forza è convenire, che a paragone di esso divengono cose di poca importanza le pitture della Sagrestia delle Grazie in Milano; dove secco è lo stile, se vivace è il colorito. Il Lanzi ne dichiara originale l'autore. Con sua pace, ignoro qual merito esser potrebbe un' originalità sì fatta, poichè nel disegno rimane addietro anche ai minori discepoli di Giotto (4): ma quello, che parmi opporsi all'opinione dello Storico, è una certa somiglianza, che nella Vergine, parte principale di tal opera, trovasi con quelle della Scuola Giottesca. E prova ne sia l'evidenza; poichè ciascuno dall'intaglio di contro può fare il paragone colle Madonne, che antecedentemente riportate si sono di quella Scuola.

In questo luogo (se è vero, come scrive il Vasari, che fosse discepolo di Tommaso, e, morto Tommaso nel 1356 in Firenze, d'Angiolo Gaddi) dovrebbe notarsi Michelino, di cui si scopersero varj anni sono (5) alcune pitture, nel Cortile della Casa Borromeo. Esse sono Giottesche; e

quindi entrano nel novero delle tante e tante, delle quali è piena l'Italia. Ma, quali esse sono, giovano a schiarire un luogo del Lomazzo, dal Lanzi male interpretato, come apparirà da quanto siamo per dire.

Egli comincia dal porre Michelino dopo il 1441, mentre in quell'anno doveva esser già morto (6); ed aggiunge, che « continuò a far le figure grandi, e piccoli gli edi-« fizj, cosa, che biasima il Lomazzo ne' pittori più vetu-« sti ». Dalle quali parole deriverebbe la conseguenza che anche Michelino avesse questo veramente imperdonabil difetto, che rendè tanto famoso nella Scuola dei Caracci Zuannino da Capugnano.

Ma la cosa va tutto al contrario; perchè anzi dal luogo del Lomazzo apparisce, che questo modo si seguitò *sino al suo tempo*; e debbe interpretarsi, escluso lui: perchè se Michelino fosse incorso in tanto errore, il Lomazzo stesso non lo chiamerebbe (7) altrove « pittore.... principale di « quei tempi in Italia ».

Considerando poi l'età, nella quale erroneamente lo fa vivere il Lanzi, alcuni hanno creduto, che i Michelini fossero due; ma parmi un equivoco.

Parla poi, citando pure il Lomazzo, di Laodicia di Pavia pittrice, di Andrino d'Edesia ugualmente Pavese, che operavano a questi tempi: nota quindi un Michele di Ronco Milanese scoperto dal Conte Tassi, nelle notizie dateci di due artefici per nome de Nova, che dipinsero nel duomo di Bergamo. Ma quel Michele di Ronco, che vien nominato dal Tassi e che operava nel 1375, in compagnia del minor fratello, per nome Pietro, è forse lo stesso Michelino discepolo dei Giotteschi, di cui s'è detto di sopra.

In quanto a Pecino de Nova, scrive il Tassi che nel 1363 e seguenti, operava nella chiesa di S. Maria Maggiore; indica quali crede che possano essere le sue pitture; sulle quali peraltro resta sempre incertezza, come resta su quelle del fratello suo Pietro, che nel 1378 dipinse il Coro, pei moderni risarcimenti oggi distrutto. Ho voluto di essi

R
M · GEORGI
ME PINXIT

parlare, perchè il Lanzi mi aveva preceduto dando notizia del loro nome; non già perchè io creda, che con essi, (e con forse pochi altri nomi, che si troverebbero, spogliando i Libri pubblici) possa in questo tempo stabilirsi il cominciamento della Scuola Milanese propria.

E molto meno credo che quel Maestro Giuseppe, autore d'un quadretto prezioso, e che riporto intagliato, possa di per se solo contribuire a stabilirla (8).

Gli avanzi della Badia di Chiaravalle, e di Casa Borromeo ci mostrano ch'essa fu Giottesca, sino alla morte di Michelino.

Non così può dirsi della Veneta; dove non meno di cinque sono i pittori della città, fioriti in questo tempo, discepoli forse de'summentovati (pagg. 85, 86); ma de'quali non è certa notizia, in veruno dei Biografi. L'Abate Boni indicò al Lanzi uno Stefano, Pievano di Sant'Agnese, di cui egli possedeva una pittura (9) coll'anno 1381: l'Ab. Morelli nelle Note all'Anonimo (10) cita un Jacobello di Bonomo, di cui si conserva un gran trittico nella terra di S. Arcangelo, colla Vergine e varj Santi, che si sottoscrive Veneto coll'anno 1385; e un Cristo nella terra di Verrucchio, coi simboli dei quattro Evangelisti, e col nome di *Nicolaus Paradixi miles de Veneciis*, e l'anno 1404.

Segue Andrea da Murano, che debole compositore, e senza scelta nei volti, ragionevolmente disegna, e che nella tavola di San Pier Martire, al dire del Lanzi « un S. « Sebastiano è dipinto con sì bel torso, che lo Zannetti so- « spetta esser copiato da qualche antica statua (11) ».

Infine trovasi Niccoletto Semitecolo, che ugualmente s'intitola da Venezia, e che il Ridolfi non credè degno d'esser nominato; ma che non solo non manca di pregi, ma è senza contrasto superiore a tutti i nominati di sopra. Il Zannetti, che fu il primo a farne parola nel noto suo libro, pare che non conoscesse il gran quadro, che stava già in Santa Chiara di Venezia, e ch'or si vede nella Galleria dell'Accademia, colla Coronazione della Vergine in

mezzo, e storiette della Vita di Gesù Cristo negli altri compartimenti. Forse anche egli credè che maggior merito avessero i quadretti, che fin d'allora si conservavano, come fino ad oggi si conservano, nella Biblioteca del Capitolo di Padova, in uno dei quali è il nome, e in un altro l'anno 1367, ai 15 di Decembre.

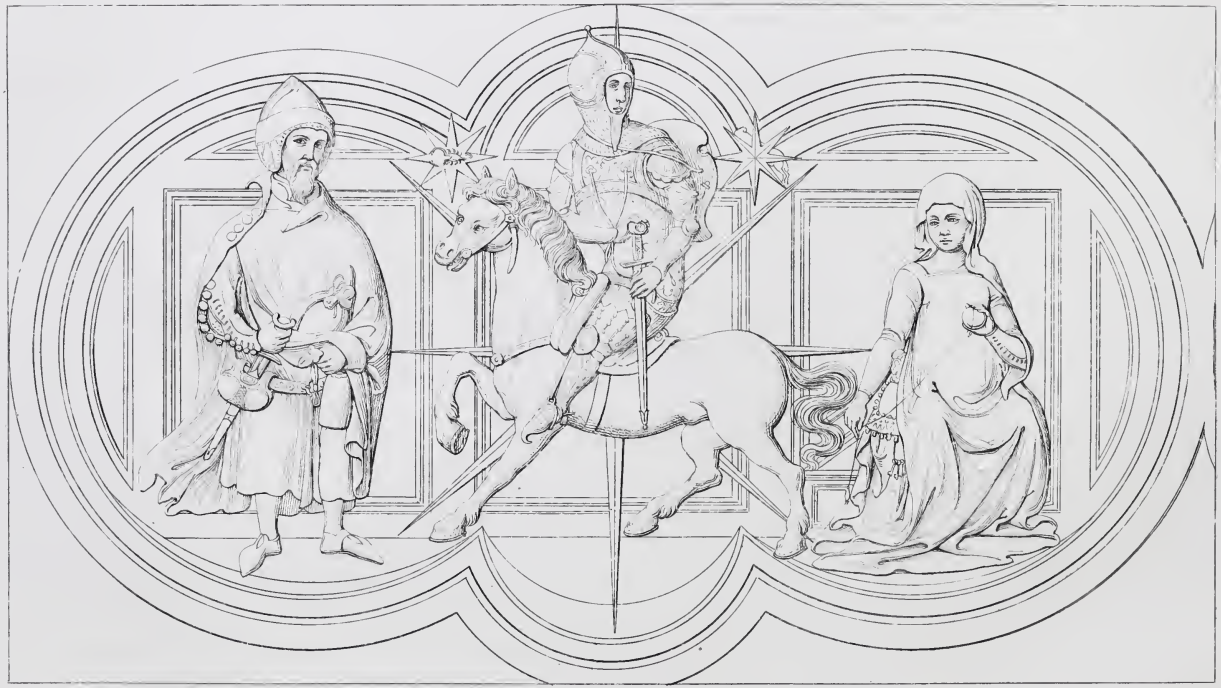
Da uno di essi ho scelto il gruppo, che a me parve migliore, e lo riporto di contro. Rappresenta San Sebastiano coi compagni, nell'atto che stanno per presentarsi innanzi a' due Re.

Il Lanzi scrive che in lui « nessuna somiglianza traspa-
« re collo stile di Giotto; a cui resta indietro nel disegno,
« ma sta a lato nel colorito ».

Che nel disegno il Semitecolo stia indietro, e con distanza non breve, al gran Maestro, nessuno vorrà contradirlo; e in quanto al colorito poteva lo Storico forse anco aggiungere che appare in quei quadretti molto più acceso di quello della Scuola di Giotto: ma che *niuna somiglianza trasparisca* con lo stile di esso, per verità, molti non sapranno comportarglielo. Anzi, fra gli artefici, che non sono di quella Scuola, pochi ne hanno la somiglianza come questo Veneziano; che sembra esser venuto a Padova nel tempo, in cui tanto vi lavoravano gli Artefici più famosi di quell'età, correndo tutti per la gran via, che prima nell'Arena, e quindi nel Capitolo del Santo (12) aveva dischiusa al mondo quel sublime intelletto.

Sa ciascuno che una mano barbara imbiancò le pareti, nelle quali Giotto avea dipinte le storie della Passione: e sa che quelle pitture erano state eseguite nella forza della sua virilità. Or se tanto si ammirano le opere della sua gioventù, nella cappella degli Scrovegni, quali portenti non avea dovuti produrre in quel Capitolo (13), il quale, scrive il Savonarola « *sic ornavit, ut ad hæc loca et vi-*
« *sendas figuras pictorum advenarum non parvus sit*
« *confluxus!* (14) »

Ma il concorso e l'ammirazione, non doveva esser solo



dei pittori stranieri; poichè dalle opere che restano in Padova, si deduce che anco i pittori patrii da Giotto presero l'ispirazione, se non la maniera.

Lasciando a parte Giovanni ed Antonio (15); il primo, che più ha dritto d'esser nominato, e indicato per ingegno, e per perizia, è il Guariento. Conosciuto sino dall'anno 1338 (16) le opere però dalle quali ebbe nome, non furono se non se dopo la metà del secolo XIV. Egli era nativo di Padova. Il Ridolfi lo pone il primo fra gli Artefici della Veneta Scuola, di cui scrisse le Vite: e narra come ei dipingesse, nel 1365 in Venezia, un Paradiso in colori, nella Sala del maggior Consiglio, che avanti di lui era stato già dipinto a chiaroscuro di terra verde: Paradiso, che per le vicissitudini dei tempi, fu poi ricoperto da quello debolissimo, che ancor vi si vede, del Tintoretto.

Nè di ciò trattando, posso tralasciar di scrivere che sotto all'antica pittura del Paradiso eseguita di terra verde, forse da qualche Greco pittore, leggevansi quattro versi, attribuiti a Dante; che non possono essere stati composti per iscriversi sotto la pittura del Guariento, che la cominciò nel Dogado di Marco Cornaro, e quando il gran Poeta era morto da 44 anni: ma che, per venerazione a quel Sommo, il nuovo pittore debbe aver rispettati.

Furono quei versi poi ripetuti dal Baldinucci, che li copiò dal Ridolfi: ma il primo a pubblicarlo fu il Sansovino (1581); e convien dire che la tradizione, la quale a Dante li attribuiva, fosse costante; perchè questi scrive senza esitazione, o dubbio:

« Sopra il seggio del Principe erano quattro versi com-
« posti da Dante Alighieri, ch' esprimevano la pittura del
« Paradiso; e furono fatti da lui quando venne Oratore
« a Venezia pei Signori di Ravenna; ed erano

L' amor, che mosse già l' eterno Padre
Per figlia aver di sua Deità trina,
Costei, che fu del suo Figliuol poi Madre,
De l' Universo quì la fa Regina.

Aggiunge il Sansovino stesso, che il Guariento, oltre il Paradiso, in quella gran sala colorì il quadro « della guer-
« ra di Spoleto, ultimamente ricoperto da Tiziano (17) », e il Ridolfi prosegue: « con altre opere in quella città, così
« pubbliche, come private, che tutte soggiacquero, come
« agli umani capricci, alle rivoluzioni del tempo ».

Se non che, più fortunati i suoi cittadini ebbero il vanto di conservarne oltre il nome anche varj monumenti, fra i quali (senza parlar del quadro in casa Lazzara) se i lavori del Coro degli Eremitani furono miseramente ritocchi, nel 1589; i Pianeti lì sottoposti n'andarono esenti: e d'uno di essi feci scelta, per dare idea del suo ingegno, come anche possibilmente della sua maniera.

È questo lavoro uno degli avanzi più curiosi di quel secolo: poichè in sette quadri, corrispondenti ai sette Pianeti, l'Autore volle porre in evidenza alcune verità nascoste sotto il velame degli emblemi.

Rimandando a quanto ne scrisse l'egregio Giuseppe Bossi (18), mi fermerò sul Pianeta di Marte, di cui presento di contro l'intaglio. « Egli è a cavallo, all'usanza de'suoi
« Traci .... e posa la destra sull'elsa della spada, di cui
« fa sua ragione. Il Cavallo ha falso, ma vivace e pronto
« moto .... nella stella a dritta .... si legge Scorpio: in
« quella a sinistra l'Ariete bianco, senza iscrizione. Dal
« lato del primo vedesi un uomo, che tiene nella sinistra
« una borsa .... con altre borse in un lembo del mantel-
« lo. La destra tien l'elsa d'una spada, con pugnale lun-
« go, con che giudico volersi dimostrare che per difende-
« re le ricchezze è necessario l'uso e la forza delle armi.
« Dalla parte dell'Ariete una donna tiene un gomitolo nel-
« la sinistra, e con la destra sostiene il capo del filo, da
« cui pende non so qual ornamento a piccolo peso. Non
« so se vogliasi con ciò insegnare, che le armi più alle
« donne convenienti sono i gomitoli, frutto del filare, da
« che si trassero tanti proverbj; oppure se si volle allude-
« re al gomitolo d'Arianna, questi accennando il soccor-

« so, che ponno le donne d'ingegno marziale trarre dal-
« le arti a loro proprie .... »

Posso ingannarmi, ma non è questa la spiegazione più conveniente. L'uomo col pugnale e colla borsa indica che la guerra si fa col ferro e coll'oro: e dove il ferro e l'oro non bastano, dee supplirsi coll'astuzia, indicata dal filo d'Arianna; coll'ajuto del quale, Teseo potè uccidere il Minotauro, e uscir vittorioso dal Laberinto.

Avrei desiderato di poter dare tutti e Sette i Pianeti del Guariento, e perchè sono le sole invenzioni, che si conservino intatte della grand'opera del Coro; e perchè poco più rimane di lui; e perchè offrono un saggio della sapienza pittorica di quel tempo; e perchè in fine alla fecondità dell'immaginazione egli riunì la forza del pennello. Ma quello, che a me non è permesso, potrà recarsi agevolmente ad effetto in qualche altra opera, rivolta all'illustrazione delle Pitture Padovane.

Il Zannetti lo fa più provetto del Semitecolo: e lo dice molto celebre nei giorni in cui fiorì; « come ne fanno te-
« stimonianza i palazzi ed altri pubblici edificj, che ornò
« colle opere sue ». In fatti, da quello che ne rimane, quantunque lo scrittore stesso lo dichiari alquanto grecheggiante, si può agevolmente dedurre, che grande n'è il merito per le bene ordinate composizioni, per le mosse delle sue figure, per le ragionevoli pieghe dei panni, fra cui le avvolge.

Se si avesse a giudicare dalle invenzioni fantastiche, potrebbe sospettarsi, che in parte almeno a lui si dovessero le pitture della gran Sala della Ragione; ma siccome pare indubitato che fosse cominciata a dipingere nel 1271; e che le invenzioni (19) sieno di Pietro d'Abano, cessa ogni probabilità ch'ei fosse il primo a mettervi mano.

D'altra parte, riflettendo che nel 1271, cioè prima dei tempi di Giotto, la pittura negli Stati Veneziani era interamente greca, tutte le probabilità stanno per credere, che Greci fossero coloro, che cominciassero ad esporre le in-

venzioni di Pietro d'Abano nelle pareti di quella gran Sala. Ma consideratele ad una ad una, nulla vi rimane al presente di greco. Che debbe dunque pensarsene?

Su di esse, nell'Anonimo Morelliano, leggonsi queste precise parole: « La Sala del Potestà fu dipinta, secondo « il Campagnola da Giovanni Miretto Padovano, parte; e « parte da un Ferrarese ». Dietro le quali si è creduto dal Lanzi esser questi gli artefici, che primamente la dipingessero.

« Questa scoperta (dell'Anonimo Morelliano) giustifi- « ca, egli dice, il mio primo giudizio di tal opera, chè a « Giotto non seppi attribuirla ».

Ma il Lanzi non fece probabilmente le riflessioni seguenti: Che il Vasari nomina un Niccolò Moreto, il quale « in « Padova lavorò molte cose, e visse ottant'anni, e sempre « esercitò l'arte »: Che negli Statuti dei Pittori il nome di questo Artefice è scritto (20) *Mireti;* il che si traduce Mireto, o Miretto, ma non Moreto: e che in conseguenza questo Miretto dell'Anonimo non può esser altri se non se il Moreto del Vasari; nome visibilmente errato, nel modo stesso che furono errati da lui quelli di altri Veneziani, come il Guariento (21), che egli scrive Guariero, e Marco Basaiti, ch'egli converte in Basarini.

Ciò posto, ed aggiuntovi la notizia, che essendo fiorito questo Miretto dal 1423 al 1441; e fiorito essendo nel tempo stesso in Padova uno Stefano Ferrarese, discepolo dello Squarcione; ne deriva la somma probabilità, se non la prova, che l'Anonimo, il quale scriveva verso il 1550, abbia voluto parlare non di chi dipinse primitivamente la Sala nel 1271, ma di chi la ridipinse sulle antiche invenzioni, dopo un incendio che avvenne nel 1420.

Tal quale ora si vede, si comprendono in essa trecento e diciannove compartimenti distribuiti in tre ordini, non facendo caso dell'inferiore, che da quelli non dipende.

I principali contengono i Segni del Zodiaco; a cui sono convenientemente frapposte le figure dei Pianeti; ed effi-

giati gli esercizj convenienti ad ogni mese; non che i simboli dei temperamenti e delle inclinazioni degli uomini, secondo l'influsso del Pianeta sotto cui nascono.

Gli Apostoli si veggono distribuiti fra i Segni del Zodiaco, secondo i mesi, ne'quali si celebra dalla Chiesa la loro festa. Otto figure alate rappresentano i Venti principali: al di sopra di esse veggonsi dipinte alcune Costellazioni tolte da Igino; e perchè nulla manchi a provare l'unione che in quei tempi facevasi della antica sapienza coi Cristiani misteri, vedesi il Redentore colla Maddalena a'suoi piedi, la Crocifissione, l'Incoronazione della Vergine, e il Sacrifizio della Messa; quindi gli effetti dell'umano riscatto tolti dal Libro dell'Apocalisse (22).

Non è verisimile che per ornare di pitture una Sala sì grandiosa fosser chiamati Artefici senza fama. Nessuno dei biografi parla nè del Padovano, nè del Ferrarese pittore, vissuti nel 1271; l'Anonimo dovea scrivere delle pitture della Sala, quali erano e si vedevano ai tempi suoi, non quali erano state due secoli innanzi; sicchè per trovare il primo, o i primi pittori di quella, sarà forza ricorrere ad altre probabilità.

Che Giotto cominciasse a dipingerla non è verisimile; poichè non solo trattavasi di eseguire le invenzioni altrui; ma Giotto non si condusse a Padova se non se dopo il 1303, e la Sala erasi cominciata a dipingere, come si è veduto, fino da trenta anni avanti. Molto meno è probabile che Giotto seguitasse l'altrui lavoro. Di chi furono dunque queste pitture?

È difficile, riguardandole con attenzione, il non riconoscere che furono opera di pennelli differenti; e ardirei anco dire non tutti della medesima Scuola. Ma, non ostante i ritocchi, la maniera dei Giotteschi vi trionfa, specialmente nelle rappresentanze Cristiane: sicchè, considerando i tempi, e facendone il paragone con quelle del Battistero, non credo andar lungi dalla verità, se penso che fossero affidate prima a Giovanni ed Antonio da Padova, che

goderono di fama in patria; indi al Giottesco più rinomato, fra quanti esercitarono l'arte in Padova circa la metà del Secolo XIV; e questi non potè essere, se non se Giusto Menabuoi. Del rimanente, questa non è che una mia presunzione, che sottopongo all'altrui giudizio. Indagini più accurate potranno far discoprire qualche documento, che stabilisca una volta intera la verità.

Di Antonio e Giovanni da Padova nulla resta; sicchè non può esporsi un'opinione qualunque sul loro merito, che derivi da qualche opera.

Il Vasari non ne parla; l'Anonimo semplicemente li cita: lo stesso fa il Moschini; sicchè non rimane a dire altro di essi, se non che furono reputati degni di operare nel Battistero, poichè pare indubitato, che sopra la porta nell'interno leggevasi, per testimonianza dell'Anonimo: Opus Joannis et Antonii de Padua. Vedremo in seguito che cosa debba pensarsene.

Venendo a Giusto, egli fu di cognome Menabuoi, di patria fiorentino; ma pur sempre dicesi Padovano; e come tale vien nominato e lodato dal Ridolfi.

Pare che a lui accadesse lo stesso, che ad Antonio Veneziano; il quale trovò in Firenze quel plauso e quella gloria, che gli aveva negato la patria; e d'onde partendo, come si è veduto, cooperò cogli altri all'adornamento delle pareti del Campo Santo di Pisa, che fu il Vaticano di quell'età. Giusto, non avendo avuto forse in Firenze quel guiderdone, che credea meritassero le sue fatiche; si trasportò sulla Brenta, dov'ebbe in sorte d'incontrar favore, cittadinanza, non comune fama, e profitti, come apparisce chiaramente dalle molte opere che vi eseguì.

Lodatissimo si trova Giusto dal Savonarola (23), da cui lo vediamo porre allo stesso grado del Guariento. Ugualmente da lui sappiamo ch'ei fu l'autore dei dipinti del Battistero; sicchè non saprebbesi conciliare quest'autorità colla notizia dell'Anonimo, il quale riporta l'Iscrizione, che li dichiara opera di Giovanni ed Antonio. Il Moschini

ha preso l'espediente di supporre che il Battistero fosse dipinto anche al di fuori: e ciò ammesso, attribuirebbe a Giusto il lavoro interno, e l'esterno agli altri; molto più che il Savonarola stesso dice chiaramente: *Pinxit autem Iustus locum amplissimum quem Patavi Baptisterium vocant*.

Ma questa supposizione non regge, di contro all'Iscrizione, ch'era apposta al di dentro, e non al di fuori del tempio. È dunque necessario, per venire a capo di sciogliere questa difficoltà, stabilire o che l'Iscrizione era falsa (il che non può credersi); o che riguardava la sola facciata dove essa era posta, il che pare l'opinione più probabile. Un tal Luca Brida tutte ridipinse quelle storie: ma, oltrechè al primo volgervi lo sguardo apparisce chiara la maniera Giottesca; dove le figure sono meno offese del nuovo pennello (24) mostrano anco la verità, la grazia e gli altri pregi di quella Scuola.

Dopo Giusto, che fu della prima, dee parlarsi di Stefano da Verona, che appartiene alla seconda Scuola di Giotto (25); e difficilmente in ciò poteva ingannarsi il Vasari; che fino dalla prima edizione del 1550, e in conseguenza contemporaneamente all'Anonimo Morelliano, scriveva: « Lasciò (Angelo Gaddi) discepoli suoi, M. Antonio da « Ferrara . . . . . E Stefano da Verona; il qual dipinse in « fresco perfettissimamente, come si vede in Verona sua « patria in più luoghi ec. »: e le stesse parole ripete nell'edizione posteriore. Sicchè qui non è dubbio alcuno nè sulla persona, nè sulla Scuola. E di lui tornando a parlare nella Vita del Carpaccio, numera molte sue pitture fatte in patria, alcune altre eseguite in Mantova; tacendo di quelle, che di sua mano si vedono in Padova; perchè forse non le conobbe.

L'Anonimo Morelliano in verun luogo nomina questo Stefano. Il Moschini, nella Guida di Padova, (pag. 249) scrive « esservi stato chi pretese, che Stefano da Verona, « o Sebeto, sia una persona sola con Aldighieri, o Alti-

« chiero da Zevio »: nota che questa opinione fu tenuta in ultimo luogo dal Lanzi: e, nel Libretto dell'origine e vicende della Pittura Padovana, mostra di tenerla pur esso.

In quanto a me, dopo le più minute ricerche, osservazioni e confronti, credo di potere asserire che sono due pittori differenti. Lascio l'autorità del Vasari, il quale nella Vita del Carpaccio parla e delle opere di Stefano, e di quelle dell'Altichieri, detti ambedue da Zevio, terra del Veronese.

Il Vasari poteva ingannarsi, come si è tante volte ingannato: ma quello, che non è sottoposto ad inganno, è il merito delle opere, che nell'Altichieri, è così superiore a quella di Stefano, che non è necessaria gran perizia per fermamente stabilire aver con questa opinione grandemente errato il Moschini, il Lanzi, e più il Brandolese, che ricreder fece quest'ultimo.

Stefano da Verona è un buono artefice, degno delle lodi che Donatello gli diede, allorchè vide le sue opere in Verona; e degno ugualmente di aver forse insegnato l'arte, ed aperto la strada al Pisanello, come appare dalle pitture di San Fermo maggiore, dove le une si veggono appresso dell'altare. Sicchè non potrebbe mai commendarsi abbastanza lo zelo, con cui si ricercano in patria le sue pitture, la pazienza con cui si rendono a nuova vita (26), e la cura colla quale si conservano.

Ma l'Altichieri non può tenersi e misurarsi sulla medesima scala: e se fosse provato, come non è, che veramente egli dipingesse la grande storia di Santa Lucia, e il Martirio di San Giacomo nella chiesetta di San Giorgio, prima del 1400: io non avrei difficoltà di porlo accanto, per merito, considerata l'età, non che a tutti gli altri, a Masaccio.... E qui veggo taluno de'miei lettori, che aggrotterà forse le ciglia: ma chi non si sente animo di dire il vero, non imprenda a scrivere storie. Altri pensi a suo senno. A me sembra che poco manchi all'Altichieri per avvicinarsi al Mantegna: e, se fosse vissuto nel secolo

XIV, sarebbe un vanto incomparabile. Questo è quello ch'io sento; e quello che sento, senz'alcun timore lo scrivo (27).

Tornando, or dunque, a Stefano, pare che, compiuto il tirocinio in Firenze, giunto in patria, cominciasse a dipingere in Sant'Antonio, quindi in S. Niccolò, finchè poi fece le sue migliori opere in San Fermo. Hanno queste la maniera Giottesca, e le figure son dipinte con molta disinvoltura e molta grazia: sicchè può dirsi che avanti al Pisanello nessuno aveva dipinto a Verona come Stefano. Non è dunque maraviglia, se mentre crescevano in età e il Guariento e Giusto, e il Semitecolo, fu chiamato anche esso a operare in Padova; dove i grandi monumenti già ivi dipinti dovevano fargli ingrandir la maniera.

E questo suo pregio, con una forza di colorito non comune, ammirasi nelle molte storie, che scoperte da poco, adornano le pareti della chiesetta di S. Giorgio (28).

Esse sono interamente Giottesche; e ciò convenientemente si addice a un discepolo del Gaddi: esse, come si è detto, sono d'un colorito caldo e vivace, dissimile in conseguenza da quello usato da Stefano nelle pitture di S. Fermo in Verona. Ciò dipende dal gusto di tingere con forza e calore, che avea recato da Siena Taddeo Bartoli, quando in Padova fu chiamato ad operare, come si notò nel Capitolo scorso, da Francesco di Carrara, che n'era Signore. Composizioni bene immaginate, disegno non trascurato, ragionevoli pieghe, molta quiete nella disposizione delle figure, oltre il pregio del colore, di cui si è già detto, sono le qualità di queste storie; sicchè possa stabilirsi che a lui debba un miglioramento la Pittura Padovana, e un sicuro e deciso incamminamento verso la maniera grandiosa dell'Altichieri e del Mantegna.

Dopo Stefano, si trova inscritto in Padova, in una pittura salvata dalle ruine, nelle ultime vicende dalla generosità d'un Veneto Patrizio, il nome d'un Jacopo da Verona, di cui non resta, che un'opera; e del quale s'ignora il maestro (29).

È questa un'Adorazione dei Magi, dove per tradizione si crede che abbia Jacopo dipinte le imagini di alcuni Signori da Carrara; e si vede in una parte dell'atrio d'una antica chiesetta dedicata a S. Michele. Di contro all'Epifanìa è dipinto il funerale della Vergine cogli Apostoli intorno al feretro. Ugualmente la tradizione porta che in quattro spettatori ivi effigiati abbia voluto il pittore ritrarre Dante, il Petrarca, il Boccaccio, e Pietro d'Abano (30).

Questi sono i pittori dello Stato, che a gara operarono a Padova in questa età; mentre lor fece bella compagnia quell'Jacopo Avanzi, o Davanzo, come scrive l'Anonimo, di cui saremo per dire fra poco. Sicchè, come i lettori han già veduto, si può stabilire, che nella decadenza della Scuola Fiorentina nelle mani di Angelo Gaddi, essa trovasse novella sede in Padova; e che di bella e nuova luce risplendesse per lo zelo con cui si rivolsero a far progredir l'Arte nelle opere loro, Giusto e Stefano, che furono di quella Scuola, e il Semitecolo e il Guariento (31), che ne seguitarono le massime.

Quasi di pari passo colla Veneta, comincia la Scuola Bolognese a dare i suoi frutti. Di Vitale, si citano principalmente quattro discepoli, Cristoforo (detto anche Ferrarese, o Modanese) Simone da Bologna, Jacopo Avanzi, e Lippo Dalmasio (32). Dipinsero i tre primi a Mezzarata: il quarto famoso fu, come si disse, per le Madonne, da cui prese il nome.

La maniera di Cristoforo è nota, per due tavole, che ne diede il D'Agincourt (33), una delle quali di piccola, l'altra di gran dimensione. Scrive il Lanzi che in esso è languido il colorito, e rozzo il disegno delle figure. Lo Storico Francese ne loda l'espressione, e la varietà nelle teste. I Signori Containi Costabili ne hanno una tavola nella preziosa lor Galleria, col nome, e due altre senza. A Mezzarata nulla rimane col nome di lui; ma il Vasari gli attribuisce le storie della Creazione fino alla morte di Mosè. Considerate quelle che restano, fanno nascer gran dubbio che il Vasari abbia errato nell'indicarle.

F. Lasinio inc.

In quanto a Simone, detto anche dei Crocifissi, scrive il Lanzi « che queste Sacre imagini (da esso dipinte) « non trascurate nel nudo, pietosissime nel viso .... sono « simili a quelle di Giotto nel colorito .... e nel resto alle « più antiche ». Dopo tal giudizio, sarebbe inutile di far altre parole; se quindi non aggiungesse esser « le sue Ma- « donne or sedenti, ed or mezze figure, con vestiti e con « mani all' uso delle greche pitture: ma in sembianti e « in atteggiamenti studiati molto, e rari per quell'età ». Sicchè non solo conveniente mi parve, ma necessario di riportar una Coronazione della Vergine, indicatami come una delle sue migliori opere dall'egregio Professor Rosaspina. Paragonandola con quelle dei Lorenzetti, potranno i lettori portar giudizio sullo stato delle due Scuole.

Or vengasi ad Jacopo Avanzi. Il Cittadella lo chiama Bolognese, come fu veramente; indi passa a dire che dipinse mirabilmente la cappella dei Lupi nel Santo, chiamata di San Felice. Nè altro cita di lui.

L'Anonimo lo fa autore della Cattività di Giugurta, e del Trionfo di Mario, nella Sala dei Giganti, nel palazzo del Capitano; come delle pitture della chiesetta di San Giorgio, in compagnia dell' Altichieri: e in quanto alla sopra nominata cappella dei Lupi, scrive queste precise parole « La seconda cappella a man destra .... intitolata a S. « Felice ..... fu dipinta da Giacomo Davanzo Padovano, « ovver Veronese, ovvero, come alcuni dicono, Bolognese, « e da Altichiero Veronese; e fu nel 1376, come appare « ivi in un sasso; e par tutta d'una mano, e molto ec- « cellente ». Dopo questo elogio, poichè non v' è grado nelle arti maggiore dell' eccellenza, prosegue: « Anzi la « parte a man manca entrando, par di un' *altra mano, e* « *men buona* ». Ciascuno intende, che nessun giudizio può stabilirsi dietro una sentenza sì contradittoria.

Ma lasciando pur le altrui opinioni, e venendo ai fatti, le tre opere, che l'Anonimo cita in Padova dell'Avanzi, sono il Trionfo di Mario e la Cattività di Giugurta, nella

Sala dei Giganti; parte della Cappella di San Felice, e parte della chiesetta di San Giorgio. In quanto alla prima, essa è perita; ma in quanto alla seconda, ne possiamo noi giudicare dopo i restauri del Zannoni, fatti verso la fine dello scorso secolo? D'altra parte, il Cittadella, che chiama meravigliose quelle pitture, non dice che fossero fatte parte da lui, parte dall'Altichieri; come scrisse poi l'Anonimo, un secolo dopo. A chi dunque dee credersi?

In questa contraddizione degli scrittori, fa d'uopo ricorrere al giudizio degli occhi: e a traverso i ritocchi, sarà forza di confessare che la maniera di quelle storie è Giottesca; e che nella composizione della Vergine in trono, data dal D'Agincourt (Tav. CLXII, n.° 2) vi campeggia talmente il fare di essa Scuola, che s'inchinerebbe piuttosto ad attribuirla a Giusto, come indica la tradizione, che ad altri.

La maniera di Vitale da Bologna, maestro di Jacopo, ha qualche cosa di più secco, e un metodo di comporre differente dai Giotteschi. Sicchè, tutto pesato, si resta per lo meno nell'incertezza.

Ma di maggiore importanza è la ricerca, se Jacopo, e non Stefano, abbia dipinto in parte e in compagnia dell'Altichieri la chiesetta di San Giorgio.

Essendo queste opere intatte, il merito ne sarebbe incontestabile. Ma due sono gli argomenti, che vi si oppongono. Uno deriva dall'autorità, l'altro dall'evidenza.

L'autorità è del celebre Marchese Maffei, che nella sua Verona Illustrata, scrive che quelle pitture appartengono a Stefano da Verona (34); « che alla cappella di S. Gior« gio lavorò insieme con Aldigeri »: e l'evidenza resulta dal confronto, che può farsi delle pitture di Jacopo in Mezzarata di Bologna con queste.

Aprendo il Malvasia, vi leggo lodata e descritta « la « Probatica Piscina, (d'una parte della quale riporto di contro l'intaglio) « di bei ghiribizzi numerosa, e di nuovi « pensieri arricchita; e sotto questa in lettere ben gran« di antiche IACOBUS FECIT ». Non può dunque nascer dub-

bio su quell'opera, la quale fu dipinta dall'Avanzi circa il 1400, e secondo tutte le probabilità, dopo le opere di Padova. Con l'intaglio alla mano, confrontandolo col Martirio di S. Jacopo che riporto di contro attribuito all'Altichieri, i lettori potranno giudicare a qual distanza sia l'Avanzi da lui.

Scrive il Lanzi, che fra i Bolognesi trecentisti questo Jacopo è il migliore; ponendo forse in cumulo tutte le varie parti della pittura, che possedeva; ma in quanto alla grazia e alla verità, non che per la compostezza delle sue Vergini, penso che fosse superato da Lippo Dalmasio. I lettori ne videro la prova nella Tavola da me riportata nell'Introduzione (pag. 18): dove anticipando, diceva, che le sue Madonne fecero lo studio, e soggetto poi furono dell'ammirazione e predilezione di Guido.

E in fatti, sua rarissima dote fu di effigiare le Vergini con un misto di maestà, di modestia, di santità e di dolcezza, che pare aver, dopo il Lorenzetti, facilitato la strada all'Angelico. Vanto grande, se mai ve ne fu, poichè vediamo esser esso un pregio rarissimo, e che, tra un numero immenso di artefici, fu dote di pochi.

Questi furono i principali propagatori della pittura Bolognese sino al comparire di colui, che nel seguente secolo ebbe a gloria d'esser maestro del Francia (35). Nè altri pittori troviamo notati dagli Storici, se non che parmi che aggiunger debbasi ai discepoli di Vitale, perchè ne ha la maniera, un tale Andrea da Bologna, che così si sottoscrive coll'anno 1368, in un quadro esistente in Fermo (36) diviso in quattordici compartimenti, di cui riportai nella prima edizione una Santa Caterina dalle ruote, che non parmi mancare di grazia. Di Pietro e Orazio di Jacopo, d'un Giovanni di Bologna, ed altri di minor conto poco importa che si dica.

Da Bologna passando a Modena, troviamo un Barnaba; il quale, benchè sfoggi nel colore, si mostra poi così poco felice nella scelta delle forme, non che nell'aria delle te-

ste, e in quelle specialmente delle Vergini; che non saprei spiegare come abbia meritato l'attenzione del D'Agincourt. Ma nei giudizj e nelle affezioni degli uomini, nulla dee far maraviglia. Sicchè non possiamo se non compiangere colui, che a testimonianza del Lanzi (37) antepose una tavola di questo Barnaba a quelle stesse di Giotto.

Da Modena venendo verso gli Stati Parmensi, qualche considerazione meritano le pitture in piccole figurine della vita di Sant'Antonino (38) nella chiesa di questo nome in Piacenza; son tocche assai ragionevolmente, come nota il Lanzi, ma lontane assai dal merito anche dei minori discepoli di Giotto.

Infine, scendendo a Genova, troviamo nel Lanzi citato un pittore, il quale si sottoscrive Franciscus de Oberto, e che operava nel 1368. Egli è l'autore di una Vergine, che vedevasi altre volte in San Domenico, e che ora passò nelle mani d'un privato, « fra due Angeli, (scrive lo Storico), « e che nulla ha di Giottesco ».

Trattandosi d'un monumento importante per l'età ne feci far l'intaglio; dal quale agevolmente si conobbe che talvolta il Lanzi troppo si fidava degli altri; perchè i due Angeli si convertirono in due Santi; e la maniera non è tanto lontana dalla Fiorentina, da potersi con sicurezza asserire che non derivi da quella Scuola.

Ma un pittore, che appartiene certamente agli antichi Stati di Genova, e che di più studiò su Giotto, è il Monaco dell'Isole d'oro. Ci dice il Soprani (39), che n'è ignoto il nome, ma che fu della famiglia Cibo; che poetò, principalmente nel dialetto Provenzale; ma che, volgendo gli anni si rivolse a'studj più gravi, finchè vestì l'abito monastico nel convento di S. Onorato, nell'isola di Lerino presso Antibo. Là pare che si desse all'arte di miniare, poichè grandi pitture non si citano di lui.

Particolarità maggiori si potran leggere nel Soprani e nel Baldinucci; mentre io sarò contento di riportare un saggio del suo modo di miniare nella di contro tavola lu-

cidata da un Codice Vaticano, preziosissimo, e che contiene l'ordine d'un Pontificale.

Aveva sospettato il D'Agincourt ch'ei ne fosse l'autore; forse per vedervi un'imitazione del fare di Giotto; e più anche pel tempo, in cui fu eseguita l'opera (40). A me parve che la probabilità si convertisse in un principio di certezza, avendovi osservato il ritratto d'un Monaco Cisterciense, che l'Autore vi pose; e che naturalmente fu il proprio.

Della Pittura Perugina, o per dir meglio di quella grande Scuola, che anco senza i discepoli di Raffaello, sarebbe la prima del mondo, sono tante le pitture senza nome, le quali qua e là s'incontrano, e specialmente nelle picciole terre, borghi e castelli, che meriterebbero esse sole un esame a parte, per riconoscere e indicare i passi, che dopo la Maestà delle Volte (T. I, pag. 148) fece l'Arte in quella felice provincia. Si è veduto nel Capo antecedente quali furono i pittori, che cominciarono a dar luce a questo Secolo: resta ora che si parli di quelli, che lo chiusero.

Il Lanzi non ne nomina un solo; e pure se non m'inganno mi sembra, che fra quanti ne fiorirono fuori di Toscana in questo tempo, pochi o nessuno paragonar si possano a Matteo di Cambio, orafo, calligrafo, e miniatore. La Tavola di contro ne faccia fede. Essa venne riguardata sino da quando si pubblicò come un bel monumento della Pittura Perugina, prima dell'apparizione di Taddeo Bartoli in quella città.

Nè tacerò che avrei dato l'intaglio d'altre pitture, di cui, non ostante tutte le ricerche (41), non m'è riuscito di scoprire il nome dell'autore, se i limiti, che mi sono imposto, me lo avesser permesso.

La Scuola Romana propriamente detta offre pochi Artefici nella seconda metà di questo secolo; e quelli per la più parte men che mediocri: se non che degli altri si debbono distinguere Allegretto Nucci, che fu il primo maestro di Gentile di Fabriano; e Pietro da Orvieto pittore, che igno-

to fino a questi ultimi tempi fu indicato e posto in onore dal Professor Ciampi (42).

Del Nucci, o Nuzzi non fa parola il Vasari. Il Lanzi lo disse Giottesco, e non s'ingannò. Dalle memorie pubblicatesi posteriormente sappiamo, che Allegretto, avuti i primi rudimenti in patria, forse da quel Tio di Francesco, Fabrianese, si condusse a Firenze, dove studiò l'arte dai Giotteschi: e la prova ne sia la pittura, che do intagliata di contro, la quale parmi l'anello, che lega la Scuola Fiorentina colla Romana. Di lui tornerassi a parlare nel Volume seguente, quando giungeremo a Gentile da Fabriano.

In quanto a Pietro da Orvieto, chiunque voglia giudicarne con fede, dovrà trovarsi in un grande imbarazzo. Egli è certo, perchè risulta da Documenti autentici, che nel 1370 lavorava con Ugolino di Prete Ilario nella tribuna dell'altar maggiore del duomo d'Orvieto (43), e che nel 1390, e dopo Antonio Veneziano e Spinello, dipingeva nel Campo Santo di Pisa *Historiam Genesis;* quelle composizioni cioè che il Vasari, senza farvi molta attenzione, avea scritto essere state opera di Buffalmacco. Sono esse divise in tre, o per dir meglio in cinque (44) scompartimenti; che il primo rappresenta la Creazione; il secondo la Morte d'Abele; il terzo la fabbricazione dell'Arca; il quarto la cessazione del Diluvio; il quinto il Sacrifizio di Noè.

Siccome gl'intagli di queste Pitture sono per le mani di tutti; faccio riflettere che l'artefice rozzo e duro, che ha dipinto la creazione di Eva, non può aver con tanta giustezza e verità rappresentata, poco appresso, la fabbricazione dell'Arca. Se si trattasse d'una figura più, o meno ben disegnata, o mal colorita, o mal disposta; molte volte avviene di vederle anche nelle opere dei grandi Artefici; ma qui la differenza è totale; sì che dico non esser possibile che lo stesso pittore le abbia eseguite ambedue.

Esposta la sua scoperta, il Prof. Ciampi ha creduto, che allo stesso Pietro da Orvieto appartenga quella gran figura

ISTAM TABVLAM FECIT FIERI: FRA-
TER IOANNES CLERICVS PRAECEPTOR TO
LENTINI ANNO DOMINI MCCCLXVIII
ALLEGRETTVS DE FABBIANO ME PINXIT MCCCLXVIII

dell'Eterno Padre, che abbraccia il mondo, rappresentato col sistema di Tolomeo: ma credo ch'egli s'inganni; e che quel lavoro debbasi a Taddeo Bartoli, come parmi che lo confermi e la maniera grandiosa colla quale vedesi disegnato l'eterno Padre, che arieggia un poco il S. Cristoforo dipinto nel Palazzo pubblico di Siena (45); e il suo modo di disegnare e di tingere nelle due figure di San Tommaso e Santo Agostino, che sono in basso dai lati, e il costume inveteratissimo in fine della Scuola Senese di porre Iscrizioni in versi sotto le pitture. Quindi a Taddeo, secondo tutte le probabilità, riferir dovrassi quella sentenza del Vasari, nella vita di Buffalmacco « che fu grand'animo quel« lo di mettersi a fare un Dio Padre grande cinque brac« cia, le gerarchie, i cieli, gli angeli, il zodiaco, e tutte « le cose superiori in sino al cielo della Luna » con tutto quello che segue, da cui per l'artefice deriva grandissima lode.

Resta a parlarsi di Napoli, per quel periodo, che corre dal 1360 al 1400: e due Pittori si citano con grande onore, Gennaro di Cola, e Stefanone; i quali dicesi avere insieme operato in S. Giovanni a Carbonara.

Il De Dominici fa un'esatta descrizione dell'opere dell'uno e dell'altro: e su quelle il Lanzi (46) osserva di più che il primo è per que' tempi « studiato pittore, esatto.... « ma un po' stentato: il secondo mostra più ingegno, più « risoluzione, più bravura ».

E bene: dopo tanta precisione usata nel narrare, indicare, e distingere l'ingegno e la bravura dell'uno, come lo stento e l'artifizio dell'altro, si risolve tutto in un bel sogno, poichè nessuno de' due dipinse in quella cappella. Lo dice chiaro l'Iscrizione che vi si legge da una parte; da cui s'intende, che ne fu il pittore un Bisuccio Milanese: del quale null'altro sappiamo finora (47). Può essere che nuove ricerche ci portino a scoprir l'esser suo.

Ma non così avverrà di Cola Antonio del Fiore; che si fa discepolo di Francesco, figlio di mastro Simone, napoletano.

Il De Dominici ne parla a lungo; e dice che dipinse un Sant'Antonio, riportato dal D'Agincourt (48), che ha la data del 1371, opera indubitatamente sua: e quindi il San Girolamo, che toglie la spina dalla zampa del leone, (già in S. Lorenzo, adesso nella R. Galleria); quadro, a cui colle parole del suo solito Notaro Gian Angelo, assegna il De Dominici l'anno 1436, quattro anni cioè, prima della sua morte. Dal che si verrebbe a concludere, che dando a Cola Antonio l'età di diciannove anni nel 1371, allorchè dipinse il Sant'Antonio, avrebbe dipinto il San Girolamo di 84 anni, al che nessuno che abbia senno potrebbe assentire, mostrando il pennello la forza e la vigorìa, che non può supporsi in un'età sì avanzata (49).

Dopo questo fatto incontrastabile, si giudichi come si è fin qui scritto la storia.

Dall'ispezione di quel quadro, ugualmente riportato dal D'Agincourt (50), nasce un gran dubbio se sia veramente opera italiana, tanto somiglia i Fiaminghi: e quando non vi sono fondamenti certi per giudicarne, forza è rimanere nell'incertezza. Ciò posto, per formare un giudizio su Cola Antonio del Fiore, non rimane, che la prima pittura del S. Antonio; dalla quale può dedursi, che fu ragionevole artefice; e che se veramente de' suoi primi anni è frutto quell'opera; debbe essere andato sempre più migliorando nelle altre, che si saranno perdute.

Egli chiude col suo nome il Secolo XIV; serbando nella sua famiglia di che accrescere splendore al seguente.

NOTE

(1) Lo abbiamo dal Lanzi, T. IV, pag. 390.

(2) Pietro, figlio di Pietro di Novara, che dipinse a Domodossola nel castello Sylva, nel 1370. Lanzi, T. III, pag. 490.

(3) Vedi sopra a pag. 61.

(4) I primi sono Stefano, Taddeo Gaddi, Tommaso figlio di Stefano, e il Cavallini.

(5) Vi fu scoperto il suo nome dall'egregio Sig. Cattaneo, Direttore del Gabinetto Numismatico.

(6) Lo pone dopo il Morazzone. Dandogli anco 20 anni nel 1356, anno in cui morì Tommaso, detto Giottino; nel 1441, quando il Morazzone fioriva, ne avrebbe avuti 105.

(7) Lomazzo, Trattato dell'Arte della Pittura, pag. 359. della prima edizione del 1584.

(8) Di questo quadretto, che ho chiamato prezioso per la sua rarità, e che trovasi nella Collezione del Sig. Giuseppe Vallardi, egli stesso, nell'Illustrazione, che ne diede, lo attribuisce al Secolo XIV, come pare anco a me.

(9) Era una Coronazione con molti angeli intorno: e avveva l'anno e il nome del pittore. Vedi il Lanzi, T. III, pag. 9.

(10) Pag. 222.

(11) T. III, pag. 18.

(12) È lá dove Giotto avea dipinto nella sua seconda andata a Padova, e di cui nulla rimane.

(13) Un'idea di come dipinse da provetto possono darla i Sacramenti dell'Incoronata in Napoli. Sarebbe desiderabile che venissero disegnati e incisi.

(14) Presso il Muratori, *Scriptores Rerum Italicarum*, T. XXIV.

(15) Non sappiamo il cognome di questi.

(16) Così ci dice il Ridolfi in principio della vita.

(17) Sansovino, Venezia descritta, ed. del 1581, pagg. 113 e 114.

(18) Lettere Pittoriche, edizione del Silvestri, T. VIII, pag. 446.

(19) Si ha la prima notizia da un MS. che conservasi in Casa Lazzara, che contiene una Cronaca delle cose di Padova, dove si legge: 1271 *hoc anno depictum fuit palatium Com. is Paduæ*. La seconda nel libro intitolato: *Astrolabium Planet. in tabulis a Ioanne Angeli a novo elaboratum.*

Ven. 1794. Ved. Moschini, Guida di Padova, ed. del 1817, pag. 222 in nota.

(20) Così ci assicura l'Editore del Lanzi di Milano, T. III, p. 56, nota (*).

(21) Nella Vita del Carpaccio, da lui chiamato Scarpaccia.

(22) V. Moschini, Guida di Padova pag. 221.

(23) Nel Tomo stesso del Muratori sopra citato, pag. 1169.

(24) Fra le altre è la Strage degl' Innocenti, dove sono e figure e gruppi simili a quelli, che si veggono nella chiesa inferiore di Assisi; come era solito di quella Scuola.

(25) Essendo stato Stefano discepolo di Angelo Gaddi, come si disse.

(26) In Santa Anastasia, nella cappella Cavalli, colla più gran pazienza n'è stata cavata la calce. Vedasi la Guida di Verona, 1821, dell' egregio Sig. Conte G. B. Persico.

(27) Si confronti quanto abbiamo di questo tempo colla Tavola XL, e si vedrà che questa è più avanti d'un secolo.

(28) Le quali sono però tanto inferiori al martirio di S. Giacomo e alla Storia di Santa Lucia, che non può nè pure stabilirsene il paragone. Sarebbe desiderabile che la S. Lucia fosse disegnata e incisa. A me non riuscì, nè per offerte, nè per preghiere.

(29) Il Veneto Patrizio fu il Sig. Tommaso Soranzo, che per onore qui nomino.

(30) Per qnanto possano esser dubbj, non mancano d'importanza, molto più trattandosi d'un Artefice, del quale non si conosce se non questa sola opera.

(31) Nel Coro degli Eremitani si osservi a manca, e si vedrà un Angelo ripetuto spessissimo nella Scuola Giottesca.

(32) Altri fa Lippo Dalmasio scolare dell' Avanzi.

(33) Tav. CLVIII, n.° 3, e CLX.

(34) Capo VI, pag. 152 della magnifica edizione in foglio, Verona 1732.

(35) Marco Zoppo.

(36) Favoritomi dalla cortesia del Sig. Avvocato De Minicis, per porsi, come fu posta, nella prima edizione.

(37) T. III, pag. 844.

(38) Non Sant' Antonio, come scrive con errore il Lanzi.

(39) Vite de' Pittori, Scultori e Architetti Genovesi, pag. 9.

(40) Mentre viveva indubitatamente il Monaco dell' Isole d' oro.

(41) Possono vedersi citate nel Mariotti. Egli nota di più che nel 1397 trovasi che a Perugia furono dipinti sulle mura del Palagio pubblico le imagini di varj cittadini traditori.

(42) Sagrestia de' Belli Arredi.

(43) Della Valle, Storia del Duomo d' Orvieto pag. 117.

(44) La terza è divisa in tre.

(45) Anche dal Canonico Totti nei suoi Dialoghi sul Campo Santo di Pisa, (MS. presso di me) si tiene quest' opinione; ma più di tutto debbe farlo credere il disegno e il colorito.

(46) T. II, pag. pag. 309.

(47) Ecco l'Iscrizione: LEONARDVS DE BISSVCIO DE MEDIOLĀNO HĀNC CĀPELLĀM ET HOC SEPULCRV̂ PINXIT. Avanti di me l'avevan veduta e il soprallodato Signor Enrico Schultz, e l'egregio Sig. G. Vallardi.

(48) Alla Tavola CXXX.

(49) Parlando di questa pittura, il Piacenza, nelle giunte al Baldinucci, T. V, scrive, che vi » si scorge una bella espressione ». Il D'Agincourt aggiunge « un colorito brillante per una gran varietà di toni, maraviglioso per « la sua leggerezza .... e una maniera preziosa in una moltitudine di parti- « colari ». Dopo questi elogi, chi vorrà credere che sia l'opera d'un pittore ottuagenario ?

(50) Alla Tavola CXXXII.

CAPITOLO DECIMOSETTIMO

RISORGIMENTO

DELLA

SCUOLA FIORENTINA

PAOLO UCCELLO, MASOLINO E L'ANGELICO

MCCCXC A MCCCCXXX.

Dispersa in fine, come abbiamo di sopra veduto, colla perdita della sua libertà, la Scuola che Giunta fondato aveva in Pisa; estinto, col Tossicani, allievo di Tommaso, il miglior ramo dei Giotteschi; volgendo gli occhi ai numerosi artefici, che sempre fiorirono in Siena, veruno n'apparisce, al cominciar del Secolo XV, che paragonar si possa con Taddeo Bartoli; di troppo giovine essendo il nipote Domenico, che, avendo continuato ad operare sino a tardi, avrà luogo fra i primi dell'Epoca seguente. Ed è cosa strana, ma pur vera, che la stessa mancanza s'incontri presso a poco in tutte le altre parti d'Italia, eccettuata Firenze.

Pare che avvenisse de' pittori quello, che si osserva nelle piante; fra le quali, allorchè preparasi a crescerne a dismisura qualcuna, le altre sembra che cedano l'alimento a quella sola, e vadano così menomando. E prova ne sia quanto nella Storia di quell'Arte ci dimostra l'Italia in questi tempi.

Nella Scuola Genovese sino al 1451 non s'incontra verun nome (1). Lo stesso avviene in Piemonte (2) sino al 1488.

In Modena si citano un Campana, un Bonasia, pittori mediocri: come furono Bartolommeo Grossi e Jacopo Loschi, che dipinsero in S. Francesco di Parma.

A Cremona trovansi i nomi di un Angelo Bellavita, d'un Ilario Rodiano, e d'un Jacopino Marasca, de' quali nulla è rimasto (3).

In Milano non abbiamo altri, che il Morazzone, pittore di poco pregio.

Nella Scuola Veneta, dopo Andrea da Murano (4), quanto produsse Francesco del Fiore, padre di Jacobello, è perito; e le opere di Jacobello stesso, che fiorì verso questo tempo (5), quantunque non mancanti di pregi, parmi che non si possano mettere sopra quelle di Antonio Veneziano, di Taddeo Bartoli, e dello Starnina, che pure appartengono alla generazione antecedente.

Nè a questa età potrebbe citarsi Galasso Galassi; perchè avendo scritto il Baruffaldi (nella incertezza delle notizie sopra di lui): « Questo *si sa di certo*, che da Venezia (6) « portò a Ferrara la maniera di colorire a olio »: ne viene per conseguenza che ciò non potè accadere prima del 1470 (7). Pure, lasciando a parte le dispute, voglio riguardarlo come un' eccezione, dicendo che più d'ogn' altro in patria mostrò di conoscere il bello, di sentirlo, e di esporlo: ma se vorremo esser giusti, egli potrà forse andare di pari passo con Angelo Gaddi, non però coi sommi di quella Scuola. E prova ne sia la tavola, che riporto di contro, scelta fra quelle, che si conservano nella già lodata Raccolta del Sig. Conte Containi Costabili (8); e dal colto Illustratore di quella Galleria celebrata sulle altre.

Vanto grandissimo sia di Galasso, l'aver avuto per amico l'Ariosto; e più d'essere stato il fondatore di sì bella Scuola, come fu la Ferrarese. Di lui torneremo a parlare nell'Epoca seguente.

In quanto alla Bolognese, concorda il Lanzi che dopo Lippo Dalmasio, decadde anche quella; e riporta varj nomi, che confermano la opinion sua (9). Nè può far ecce-

AVE·GRATIA·PLENA·DOMINUS
SUM

zione di momento la beata Caterina Vigri, della quale una sola pittura si cita.

Nulla ugualmente si ha nella Perugina sino a Pier della Francesca; e nella Romana nulla ugualmente sino a Gentile da Fabriano, non avendo lasciato nome Andrea di Giovanni, e Bartolommeo di Pietro, pittori di Orvieto, che operavano allora in quel Duomo. Nè dopo Colantonio in Napoli altri pittori si ricordano, fino al comparir del Solario, detto comunemente lo Zingaro (10).

Questa è l'esposizione semplice dello stato della Pittura in Italia nei primi anni del Secolo XV; eccettuata Firenze.

Ora è da considerarsi quanto facevasi in quella città, che dopo aver nello scorso Secolo dato Giotto all'Italia, preparavasi nel presente a dar Masaccio all'Europa.

È antica sentenza, che (salvo rari casi) tutto a gradi si faccia, sì dalla natura, sì dall'arte: nè potrebbe questa confermarsi con maggior verità di quello, che avvenne in questo tempo sulle rive dell'Arno. Lasciando i minori, come Parri figlio di Spinello, che in gioventù facea le figure di undici e dodici teste; e che da provetto, per una paura ch'ebbe, « le fece pendenti da un lato, e spaventaticce »; lasciando quel tale Francesco Fiorentino, conosciuto per un tabernacolo; Lorenzo Antonio Vite da Pistoja, che dipinse come si disse in Pisa il Capitolo di S. Niccola, che più non si vede; e varj altri (11), che non ebbero nome, sei furono i Pittori di conto, che precedetter Masaccio: a ciascuno dei quali vedremo prender parte, con maggiore, o minor vanto, alla ristorazione della Pittura.

Furono essi Lorenzo monaco, Dello, e Lorenzo di Bicci: a'quali tenner dietro con maggior fama Paolo Uccello, Masolino, e l'Angelico.

Cominciando dal monaco Lorenzo degli Angeli, considerando che seguì la maniera, com'ei dice, di Taddeo Gaddi; con visibile errore, lo pone il Lanzi avanti Jacopo di Casentino, Giovanni da Milano, e Angelo figlio di Taddeo, non riflettendo che le prime sue opere essendo state

nel 1413, in quell'anno Angelo stesso era morto. E duolmi di dovere aggiungere, che non so comprendere com'egli se ne sbrighi con un solo periodo, quasichè si trattasse d'un pittor di carri, o d'insegne. Fu Don Lorenzo un artefice non minore di quanti l'avevano preceduto nello scorso Secolo, e il primo che diede grazia e convenienza alle sue figure nel presente. L'Adorazione dei Magi, che riporto intagliata di contro, ne faccia fede.

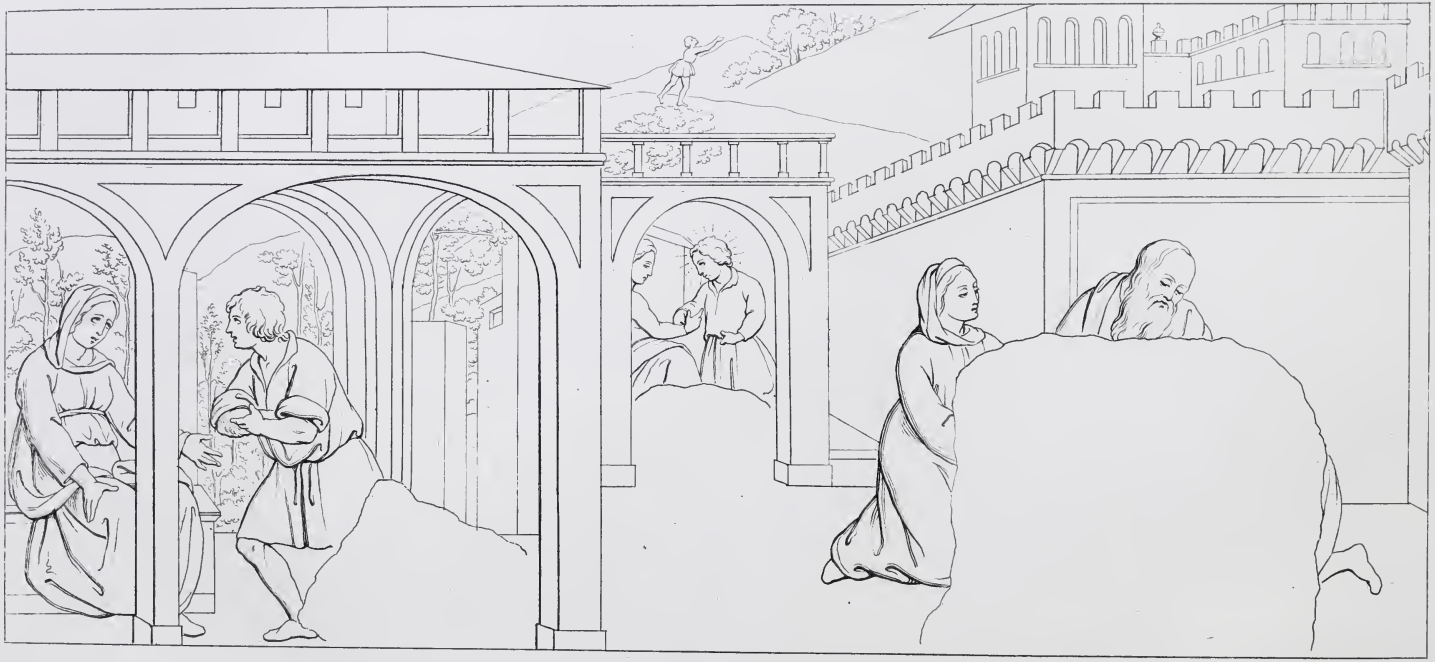
Nè senza ragione la posi nella prima edizione, sotto il quadro di Allegretto Nuzzi; perchè si potesse considerare l'immensa distanza che passa tra loro. Nel primo non è che una nuda imitazione di Giotto; nel secondo è dignità nei Magi, soavità nel volto della Vergine, movenza nel Bambino, e convenienza ed ordine in tutta la composizione.

Molte sue opere sono perite: ma quelle, che ne restano fanno fede non avere errato il Vasari quando scrisse « che, « avendo atteso con grande studio al disegno e alla pittu- « ra, fu poi meritamente in quell'esercizio fra i migliori « dell'età sua annoverato ».

Corse voce, che dopo morte i « Monaci degli Angeli te- « nevano le mani di esso come reliquie per memoria di « lui (12) ». Considerando com'ei fosse capo della schiera numerosissima di religiosi che attesero alla miniatura, di più considerando i rari suoi meriti, se quella voce non fu poi vera, meritava di essere.

Da Lorenzo Monaco scendendo a Dello, conviene ristringersi a giudicare di lui da quel poco, che ne resta, poichè passò la più parte della sua vita in servizio del Re di Spagna. Dal che bisogna dedurre, che se nell'età precedente fu colà chiamato Gherardo Starnina, come uno dei migliori artefici, che in quel tempo fiorissero, così Dello debbe aver avuto la stessa chiamata per ugual cagione.

E certamente, dagli avanzi del compartimento, che dipinse nel chiostro di S. M. Novella, si può con facilità stabilire, che quegli Spagnuoli non avean torto, come questo avanzo dichiara aver avuto torto il Lanzi, là dove ripete



l'errore del Richa, che nel chiostro cioè di S. M. Novella non questa sola (come lasciò scritto il Vasari) ma dipinse « varie istorie; giacchè parecchie ivi se ne veggono tutte « del medesimo gusto, rozzo veramente, e da crederlo se- « guace di Buffalmacco più che di Giotto ». Che quelle pitture sieno rozze, nol nego; e quindi, come tali esser non possono di Dello, che ben lungi da esser rozzo negli avanzi della storia d'Isacco, stata disegnata colla più gran diligenza e che riporto di contro, mostra una purità, e una convenienza, da lasciare un gran rammarico, che questa sola pittura certa siaci rimasta di lui. Siccome poi è noto che seppe ben dipingere « gli armadj, le casse, le spalliere « dei letti, e gli altri mobili delle stanze »; quanti se ne incontrano per le case di Firenze, che pajono dipinti in quel tempo, vengono senza verun fondamento attribuiti a lui.

Molte ricerche ne feci, e ne commisi per discoprirne qualcuno che a lui veramente appartenesse, sempre però senza frutto.

Ma in mancanza di pitture, siccome Dello, prima di dar mano ai pennelli, fu scultore, piacemi di riportare la sua Vergine, che trovasi ancora intatta nell'arco, ch'è sopra la porta della chiesa dello Spedale di S. Maria Nuova; e di contro ad essa riportar ugualmente una Vergine del Beato Angelico, acciò si faccia imparzialmente il confronto, non del merito rispetto all'arte, che troppa è la distanza dall'uno all'altro; ma bensì della maniera di esprimere le forme celesti nelle sembianze della Madre del Salvatore. I lettori così ne potranno giudicare senza difficoltà. La pongo a pag. 162.

Quello che avvenne a Dello in Firenze, dopo il suo ritorno di Spagna, è la conseguenza naturale, e anche troppo ripetuta, dell'eccesso della vanità nelle deboli menti, e quindi più proprio della commedia, che della storia (13). Ragion vuole poi che si osservi esser egli, di questi sei Artefici, senza verun contrasto, il minore.

A Dello succede Lorenzo di Bicci. E duolmi ancor qui di dover contradire al Lanzi; attenendomi al Vasari, che pittore ed intelligente come era, scrisse di lui, « aver fat- « to, nella SACRA di Santa Maria Nuova, cosa nuova e « bella, e perciò molto lodata ». Quindi, parlando dell'Assunzione dipinta in S. Croce, la commenda come migliore d'ogni altra, dicendo che crede quella essere « e « per disegno e per colorito la migliore opera, che mai « facesse Lorenzo ». Poco preme se molte opere fece senza grande studio: ciò vuol dire che quelle non meritano lode; ma non se ne può tirare una conseguenza generale; nè contradirgli il merito d'aver seguitato l'impulso a ingrandire e migliorare la pittura. Egli fu nella Sacra e nell'altre sue opere l'ultimo dei Giotteschi; ma nella Assunzione, egli fu il terzo anello della catena, che da Lorenzo Monaco ci condurrà sino a Masaccio.

E qual maraviglia? Pochi sanno, perchè il Lanzi non lo ha detto, e la lettura del Vasari non è sì diffusa, che Lorenzo di Bicci legò amicizia con Donatello, e che quel rarissimo giovinetto pose mano nell'Assunzione, spargendo in essa i primi lampi di quell'ingegno, che furono la favilla della gran fiamma, che dovea far di Firenze una seconda Atene, allorchè al vanto dei colori si unì la gloria degli scarpelli, e s'aggiunsero alle opere sue quelle del Brunellesco, e del Ghiberti, che sfida ancora, con un far tutto suo nelle Porte di San Giovanni, quanto ci pervenne di più raro e di eccellente dalla Grecia.

Così per la seconda volta in Italia la Scultura fu guida e maestra della Pittura. Nè tacerò che a gloria delle arti anche il Ghiberti e il Brunellesco furono pittori; che dipinse il primo in « Rimini a Pandolfo Malatesti una camera ed « altre opere; » e che il Brunelleschi, se non adoprò propriamente i colori, tanto si esercitò nel disegno, che potè, come vedremo, molto insegnare a Masaccio.

Or venendo a Paolo Uccello, nessuno impugnerà che rivolgendo l'animo il primo a quello, che negletto avevano

i suoi predecessori, studiando come potea meglio la prospettiva, egli non rendesse un gran servigio all'Arte. E quantunque scriva il Vasari « che si affaticò e perse tempo « nelle cose di prospettiva..... perchè quantunque sieno « ingegnose e belle, chi le segue troppo fuor di misura, « getta il tempo dietro al tempo, affatica la natura, e l'in- « gegno empie di difficoltà; » chi più sottilmente considera, dovrà convenire quanto fosse difficile usar modo nello studio d'una scienza fino allora trascurata; e che dobbiamo essergli grati di quel poco che fece, per quel molto, che insegnò fare agli altri.

E queste modeste parole usar voglio; benchè adoprar ne potessi di più libere e ardite, dicendo, che colui, il quale « *ridusse a perfezione il modo* di tirare le prospet- « tive dalle piante dei casamenti, poco non fece, *nè get-* « *tò il tempo dietro al tempo,* perchè cominciò ad inse- « gnare agli altri quel che non sapevano, e ch'egli da sè « solo apprese, a forza di pazienza, di studio, e di volon- « tà. E se egli così facendo, visse più povero che famoso » come conclude lo stesso Vasari; tanto più è da incolparne la fortuna, e il giudizio non retto degli uomini, poichè meritava d'esser celebre e ricco; nè penso che saravvi tra quanti mi leggono persona d'animo gentile, che non rendagli al fine se ben tarda, larga e generosa giustizia.

A questi meriti si aggiunge, che meglio d'ogn'altro egli dipinse gli animali, ed i volatili specialmente, dal che ne venne la sua denominazione; come « ne' paesi egli fu il « primo che si guadagnasse nome fra' vecchi di lavorare « e quelli di ben condurre a più perfezione, che non avean « fatto gli altri pittori innanzi a lui (14) ».

Per lui dunque l'Arte progredì nella prospettiva, negli animali, ne'paesi. Or vediamo quanto fece nelle figure.

È certo che tanti studj, chiamati dal Vasari troppo terribili, e che forzavan per fino la natura, doveano renderlo men pronto e vivace in adoprare il pennello, effigiando le umane sembianze. Ma non per questo manca nelle sue fi-

gure una certa maniera di rappresentarle, differente da quella, che usata ne avevano i Giotteschi.

Fra le opere sue principali ricordasi il chiostro di Santa Maria Novella; in cui lodatissima è sempre stata, e però fu incisa nell'Etruria Pittrice, l'Ebrietà di Noè; dove con bell'ardimento dipinse il Patriarca in iscorcio, cosa da nessuno tentata prima di esso. Ma, per l'originalità dell'invenzione, credo meglio di offrire ai miei lettori la scena del Diluvio, dove malgrado di non pochi difetti, per avervi voluto accomodare ed unire varie scene, senza divisione alcuna, veggonsi diversi affetti, e casi, e figure variatissime, sì che anche in quelle dire si possa, che fece Paolo quanto altri fatto non aveva; per cui conclude il Vasari, « che opera fu di tanta bontà ed eccellenza, che gli acquistò grandissima fama ».

E basti di lui, che provetto morì nel 1432 (15), dopo aver dipinto in una tavola, il Ritratto proprio con quello di Giotto, e di tre amici suoi, l'uno de' quali era Filippo Brunelleschi, il secondo Donatello, e l'altro Giovanni Manetti, solito dire che « il primo era per il lume e il principio dell'arte: egli per la prospettiva, Brunellesco per l'architettura, Donatello per la scultura, e per la matematica il Manetti, col quale conferiva assai, ragionando delle cose d'Euclide ».

Più fortunato per l'Arte, e di maggiore ingegno di tutti i precedenti fu senza contrasto Masolino da Panicale, che pongo in questo secolo, perchè le opere che di lui restano furono circa il 1405: e perchè immaturamente morì, contando trentasette anni, nel 1415; lasciando non solo una fama, che andò sempre crescendo per quella del gran Discepolo; ma lasciandola pur accompagnata da desiderio grandissimo di sè, per le opere rimaste imperfette, e per la speranza che dava d'andar sempre migliorando lo stile.

Venuto in Firenze dalla sua patria in Valdelsa, fu posto come la più parte de' seguenti artefici all'arte dell'orificeria; nella quale avendo appreso quanto si conveniva,

fu tirato a sè dal famosissimo Ghiberti, allorchè lavorando le porte già nominate del tempio di San Giovanni, secondo l'espressione di Michelangelo, le faceva degne del Paradiso.

Sotto il magistero d'un tanto uomo, il quale non modellò animale, che non sembrasse guidato dalle mani stesse della natura; e non compose volto o corpo umano, che non paresse infondergli anco la vita; Masolino fino dai suoi primi esercizj sotto di lui dovè accorgersi della differenza estrema che passava tra gli stessi animali dipinti da Paolo con servile diligenza, e quelli scolpiti da Lorenzo con rara eleganza; e soprattutto del passo immenso, che fatto aveva la Scultura per opera di Donatello e del Ghiberti sopra la Pittura, i maestri della quale avevan pur grido e fama di volentissimi.

In fatti, se pongasi a canto d'una storia delle Porte mirabili un quadro dei più perfetti, tra quanti se ne vantano di quei tempi, appariranno queste e per grazia e decoro, non che per verità (ch'è la dote più difficile a possedersi) dalla prima distanti oltre un secolo. Da lui dunque apprese come le figure tutte d'una storia intender debbano ad un sol fine, come debbono esser saviamente disposte, come nei volti apparir si facciano i concetti dell'animo: e come nelle movenze si verifichi quel detto del famoso Epico:

Manca il parlar, di vivo altro non chiedi.

Questo intendendo, e rivolto l'animo a colorire, cosa che Lorenzo insegnare non gli potea, si condusse presso lo Starnina, che riguardato veniva come il più valente di quella età: sicchè, riunendo un buon colorito a una certa perizia di disegno; e appreso avendo dal Ghiberti le massime d'una perfetta composizione, fu in grado non solo di comporre assai meglio degli altri; ma di tingere con una certa forza; ed intender bene l'effetto dell'ombra e dei lumi, perizia acquistata nel lavorar di rilievo.

Soli 19 anni egli aveva quando alla pittura si diede: ed a quella interamente consacrandosi, se uno studio troppo

assiduo gli cagionò forse troppo sollecita morte, gli procurò poi quella fama, che tanti e tanti si sforzano invano d'acquistare, anco col sacrifizio che far vorrebbero di una lunghissima vita.

Furono le sue prime opere in Firenze nel Carmine: come là poi furon le ultime. Dando ai volti delle femmine che dipingeva le arie più dolci, maggior maestà alle figure virili, ed usando un panneggiare più morbido, se vissuto fosse quanto Paolo Uccello (tanta era in lui l'amore dell'arte) non avrebbe forse ceduto la palma ad un suo raro condiscepolo, ed avrebbe lottato con quel grande, che meritò sì degne lodi dal Caro (16).

E prova di quanto scrivo è quella storia, che parvemi la principale, fra le altre ch'eseguì nella Cappella Brancacci del Carmine, parte della quale riporto di contro. Rappresenta quando S. Pietro risana Petronilla sua figliuola, e quando coll'Apostolo Giovanni si conduce al tempio. È questa pittura particolarmente lodata dal Vasari « per le « figure fatte con molta grazia, e dato loro grandezza nel« la maniera, morbidezza ed unione nel colorire, rilievo « e forza nel disegno ». Il quale principalmente apparisce nel povero infermo, (dall'altra parte del quadro) che a S. Pietro chiede l'elemosina, nel portico del tempio; « al « quale non potendo dare nè oro, nè argento » sappiamo dalle Sacre Carte averlo col segno della croce liberato dall'infermità.

Fu quest'opera molto stimata per la novità sua, come per l'unione e facilità colla quale fu condotta; sicchè può dirsi con asseveranza, che nessuno dopo Giotto facesse fare alla Pittura Italiana un sì gran passo come Masolino.

Quando si legge il Lanzi, si rimane dolenti che sì poco ei ne scriva; come assai più che dolenti, e senza saperne spiegere il perchè, ben maravigliati si resta, quando si giunge al luogo, e dove in poco più di trenta versi si sbriga parlando del raro suo condiscepolo. Anzi è fatale, che di lui parlando, gli attribuisca un nome che non è il suo;

che gli nieghi uno scolare famoso, che probabilmente egli ebbe (17): e che in fine lo ponga dopo Masaccio, il quale nacque 15 anni dopo di lui.

Fu dunque questo raro condiscepolo di Masolino, il beato Giovanni Angelico da Fiesole dell'Ordine dei Predicatori; che al secolo ebbe il nome di Guido (18); il cui padre si chiamò Pietro, e fu del Mugello. La denominazione di Fiesole, debbe esser derivata dal Convento di San Domenico di Fiesole, di cui forse era figlio, e l'aggiunto di beato, dalla santa sua vita.

Quello che non può porsi in dubbio è ch'egli ebbe un fratello, religioso com'esso, che si chiamò Frate Benedetto, e che com'esso fu pittore. Parlando il Vasari delle sue prime opere lavorate di minio, aggiunge « che fu ajutato « da un suo maggior fratello, ch'era miniatore, ed assai « esercitato nella pittura ». Dalle quali ultime parole nasce un gran rammarico, che null'altro n'abbia detto, come ugualmente nulla da altri se ne trovi scritto: e quanto leggiamo nel Baldinucci restringasi a dire, che « fu uomo « di singolar bontà, e scrittore di Libri da Coro eccellentis- « simo » ciò traendo dalla Cronaca de' Padri Predicatori (19). Ma forse è avvenuto di lui come di altri, la cui fama si è perduta nella gran luce sparsa da quella d'alcun prossimo lor parente; sicchè più non si è parlato di questo frate Benedetto, perchè troppo, o molto almeno, si parlò del fratello Giovanni.

Quando in ogni parte d'Italia ho veduto e sì belle e sì ammirate le sue pitture: quando in Firenze e pei conventi, e per le case, e per le Gallerie mi sono apparse quelle tante sue composizioni, tutte ben intese, tutte armoniche, tutte rivolte ad un fine: quando ho ammirato soprattutto quegli atti, quei moti, e quelle sue arie di teste, che sembrano discese di Paradiso; ho dovuto esclamar col Poeta:

« *Per celeste bellezza indarno mira*

chi non vide le sembianze umane dipinte da costui.

Fu detto, che la dolce anima del Petrarca traspariva

da'suoi versi: con maggior verità dir si potrebbe che quella dell' Angelico trasparisce dalle sue pitture. Chi effigiò que'volti non poteva essere un superbo, un invidioso, un avaro. Infatti, si ritirò in un convento, dove fece voto di povertà: gli fu offerta la sede arcivescovile di Firenze, se ne credette indegno, e la ricusò: ebbe ne' suoi discepoli chi lo superò nel contrapposto e nella ricchezza delle invenzioni, e nell' ingrandimento dello stile; ed egli ne fu lieto come se fosse avvenuto a lui stesso.

Nato nel 1387, avea venti anni quando si fece religioso; tempo in cui già doveva essere istrutto nell' arte nel miniare; al quale esercizio indefessamente si occupò nei primi anni, che passò in religione. Frutto di questo esercizio sono i Libri Corali di San Domenico di Fiesole: forse due di quelli del Duomo di Firenze, che restano; e non pochi altri, che furono traportati fuori di Italia.

Sceso poi, come sembra, da San Domenico di Fiesole a San Marco di Firenze, sparse di sue pitture le celle di quel convento, indi eseguì nel Capitolo quella Passione del Redentore, in grandi figure, che ben conservata sino a' nostri giorni forma l' ammirazione degli stranieri, che vanno più che per l' innanzi ad ammirare le prime opere di quel beato pittore (20).

Dopo queste, son lodate dal Vasari una « Madonna, che « move a devozione chi la guarda per la semplicità sua... « i Santi, che le sono intorno simili a lei; e il martirio di « S. Cosimo e Damiano, e degli altri, tanto ben fatto, che « non è possibile immaginarsi di poter veder mai cosa fat- « ta con più diligenza, nè le più delicate e meglio intese « figurine di quelle ».

E in fatti, la diligenza squisita, che vi apparisce, e che contrasse col suo primo esercizio del miniare, gli fece di buon' ora prender una maniera tutta sua propria, e particolare; di modo che nei soggetti di picciole figure, riuscì tra i coetanei impareggiabile, fra i maestri posteriori di quel secolo, a non pochi maggiore.

Tale particolarmente appariva nella tavola dell'altar maggiore di S. Domenico di Fiesole, prima dei ritocchi; tale nei gradini e nel ciborio di essa chiesa: ma più che ogni altro mirabilissimo si mostra nella Coronazione della Vergine (21) tanto lodata, che vedesi da molti anni nel R. Museo di Parigi.

Di egual bellezza sono gli sportelli dell'armario, che conteneva le argenterie della Cappella della SS. Annunziata, passati nella Galleria della Fiorentina Accademia e che vanno fuori adesso a stampa; dove ugualmente fu trasportata dalla Chiesa degli Angeli una delle composizioni più ricche e variate, da fare onore per la differenza delle forme dei volti, e per l'espressione delle fisonomie a molti del secolo seguente.

Rappresenta essa un Giudizio Finale (non un Paradiso e un Inferno, come per equivoco dice il Vasari) « nel « quale con bella osservanza fece i beati bellissimi e pieni « di giubbilo e di celeste letizia; e i dannati apparecchia- « ti alle pene dell' Inferno in varie guise mestissimi e por- « tanti nel volto impresso il peccato e demerito loro: i « beati si veggiono entrare celestemente ballando per la « porta del Paradiso, e i dannati dai demonj all'Inferno « nelle eterne pene strascinati ».

Tra i primi è da notarsi la figura di uno fra i tanti, al quale dà un bacio l'Angelo suo custode prima d'introdurlo in Paradiso (22).

La parte superiore di questo mirabil quadretto è quella stessa, che ho fatta intagliare per la prima edizione, e che trovasi alla Tavola XXXIV. Che veramente rappresenti un Giudizio, lo dimostrano le trombe, che gli Angeli imboccano, al di sotto del Redentore, per chiamare i morti a risorgere; e siccome fu detto, la sua bell'anima esser tale, che non poteva convenientemente effigiare i tristi, così credei meglio di riportare quello, che sempre più volentieri esso esprime, la gioja, cioè, e il contento dei beati, nell'eterno godimento del Paradiso.

Vaglia quindi a confermare quanto ho detto l'intaglio di una parte della composizione, ch'è la più ripetuta dagli antichi e moderni pittori, lo Sposalizio della Vergine. Essa ebbe dalle mani, o per dir meglio dal cuore dell'Angelico una tal purità di forme, una tal soavità di sembianze, un tal accordo nella disposizione delle figure; che nella cara e semplice espressione de' castissimi affetti, supera quanti a lui furono innanzi; e lascia indecisi, se Raffaello stesso lo vincesse nel famoso quadro di Brera, che copiò dal maestro (23).

E bisogna credere che anche nelle pitture fosse ajutato dal fratello, perchè il numero di quelle fatte in patria, ed ivi rimaste, è considerabile: uguale presso a poco quello delle asportate fuori d'Italia, o sparite ed involate nelle ultime vicende: ugualmente che non piccola è la serie di quante se ne custodiscono nei gabinetti privati, o nelle chiese e conventi fuori di Toscana. Quelle dei Francescani di Monte Falco, per esempio, non che quelle di San Domenico in Perugia, sono delle più conservate e preziose. Ugualmente belle sono tre tavoline della Galleria Corsini in Roma; mirabili i Novissimi in una sola tavola, tra gl' immensi quadri raccolti e lasciati dal Cardinal Fesch.

Non so per altro se nessuno abbia considerato la differenza, che passa tra molti de' suoi lavori, specialmente nell' uso or maggiore, or minore dell' oro. Qualche volta ne mancano affatto: e penderei a credere che in questi ultimi avesse posto mano il fratello; di cui parmi strano, ma è pur vero, che nessun quadro si citi. Ma sarà forse avvenuto di questi due fratelli, che operavano insieme, come nel Secolo XVII sappiamo essere avvenuto ai Salvi da Sassoferrato.

Che, che ne sia, le grandi e belle sue opere, in tanto numero, e sì gran perfezione, dovevano naturalmente levar molto alto la fama sua, la quale pervenuta facilmente all'orecchio di Papa Niccolò V, chiamollo a Roma.

Là in mezzo ai monumenti della Greca e della Latina grandezza, di tanto anch' esso ingrandì la maniera, che comparir lo vedremo a contrastar la palma ai più nobili ingegni; lo vedremo dividere, nella lunga sua vita, con Michelangelo e Tiziano il vanto di appartenere a due Epoche della Storia Pittorica; e, come ebbe risplendente il meriggio, avere anch' esso bello e luminoso il tramonto.

NOTE

(1) Lanzi, T. IV, pag. 312.

(2) *Ib.* T. IV, pag. 390.

(3) Angelo Bellavita e Ilario Rodiano, vivuti nel 1420, un Jacopo Marasca nel 1430. *Zaist*, pag. 17.

(4) Di Andrea da Murano possiede due quadretti il Sig. Giuseppe Vallardi che appartenevano all'Abate Boni, di cui scrive nel suo Catalogo, pag. 32: « Lo stile di questi dipinti è ancora grecizzante, e più si addice a quella « maniera, che alla Giottesca ec. »

(5) Il Zannetti scrive di lui (pag. 24): Cercava grandezza « di stile nelle « figure quasi grandi al naturale; ma non seppe trovar mai la vera grandio- « sità pittoresca, che non consiste nell'estensione; e restò fra i secchi dise- « gnatori, e fra i coloristi più languidi ».

(6) Note sui Pittori Ferraresi, inserite dal Padre della Valle, nel Tomo VI del Vasari di Siena, pag. 217. In dette Note si aggiunge, che « alcuni « dicono essere stato Galasso scolare di Lorenzo Costa, rinomato pittore ». Opinione, che contradice.

Io non dirò che fosse scolare del Costa; ma se portò a Ferrara la maniera di colorire a olio, e *questo si sa di certo*, egli non poteva esser nato prima del 1400; nè in conseguenza dipingere a Mezzarata nel 1404; ma v'è di più. Soggiunge il Baruffaldi: « Le rimunerazioni ed il buon trattamento « avuto in Ferrara da Pietro del Borgo S. Sepolcro (Pier della Francesca) « .... incitarono l'animo di Galasso con tale ardenza alla pittura, che do- « po la partenza di detto Pietro si guadagnò credito e riputazione grandis- « sima, fino alla condizione di maestro ».

Dunque maestro egli non era quando Pier della Francesca dipinse a Ferrara; ma Pier della Francesca, essendo nato circa il 1398, a Ferrara non potè dipingere prima del 1420; dunque prima del 1421 non potè Galasso esser dichiarato maestro.

(7) Domenico Veneziano, che fu il primo a portare in Firenze l'uso di colorire a olio, fu ucciso dal Castagno circa il 1470. Così il Lanzi.

(8) Ecco le parole del Sig. Conte Cammillo Laderchi: « La testa del santo « Bambino è dipinta con più amore (delle pitture sue precedentemente descritte) « e con una gentilezza, che richiamano l'ammirazione di qualun- « que intelligente ».

(9) Tali sono un Lianori, un Orazio di Jacopo, un Severo e un Galante da Bologna, biasimati anche dal Malvasia; che loda un Jacopo Ripanda, un

Ercole bolognese, e un Bombologno, « trascurati (scrive il Lanzi) dal Va-« sari, che fece il medesimo verso i più deboli suoi nazionali ». T. IV, pag. 20.

(10) Che cominciò ad operare molto tardi.

(11) Un figlio di Parri Spinelli, un Daddi, ec.

(12) Vasari. Altri lo impugna: il fatto è che esse più non esistono.

Di questo Lorenzo vedesi una bella Coronazione della Vergine, nella chiesa di Cerreto, presso Certaldo in Valdelsa. Ha la data del 1413; ed è indicata dal Dottor Gaye nell'Appendice al Tomo II del suo Carteggio d'Artisti, pag. 433. Egli pensa che fosse la Tavola, che ornava l'altar maggiore della chiesa degli Angeli, come è da credersi con tutta probabilità.

(13) Vedasi la fine della Vita nel Vasari, dove descrive la sua cavalcata, colle bandiere; e com'ei facesse a chi l'uccellava, l'atto, che fece Fuccio al principio del Canto XXV dell'Inferno di Dante: e come tornato in Ispagna dipingesse sempre col grembiale di broccato.

(14) Vasari, nella Vita di Paolo.

(15) I Ritratti sotto citati sono dal Vasari attribuiti a Masaccio nella prima edizione del 1550; e restituiti, come qui si vede, al suo vero autore nella seconda.

(16) Vedi, Tomo I, pag. 17.

(17) Gentile da Fabriano.

(18) Si ha dalla Cronaca dei Padri Predicatori.

(19) Baldinucci, T. V, pag. 169.

(20) Vedasi l'Introduzione, pag. 16.

(21) Asportatavi nel 1812.

(22) Sono intagliati; e posti alla pag. 102 dell'Opera dell'Sig. Conte di Montalembert, sul Cattolicismo nelle Arti.

(23) L'Originale (dipinto da Pietro Perugino, per l'altare del Duomo di Perugia, detto del Santo Anello) fu asportato in Francia, e dicesi ora trovarsi a Canne. Raffaello lo copiò da par suo; e se ne parlerà nell'Epoca Seconda.

CAPITOLO DECIMOTTAVO

TOMMASO GUIDI

COGNOMINATO MASACCIO

Lasciando per poco la bella città, dove Donatello scolpiva Giovanni di Barduccio (1) per adornarne la torre con tanto magistero inalzata da Giotto; dove il Ghiberti facea co' mantici dar fiato ai carboni, che fondessero il bronzo, nel quale dovevano improntarsi le forme celesti di Eva; e dove appoggiato ai pilastri già elevati da Arnolfo, collo sguardo dell'aquila il Brunelleschi designava il luogo per voltarci e spingere al cielo quella Cupola, che libera e sciolta sfida i casi ed il tempo: condurrò per mano i miei lettori, a traverso il bel paese, che si chiama dall'Arno (2), fino alla patria di Tommaso Guidi, illustrato nella posterità col nome famosissimo di Masaccio.

E colà soffermandoci, e volgendo intorno lo sguardo, qual fu, domanderemo, il tetto, dov'ebbe i natali sì bell'ingegno? Su quali muri da fanciullo, uscendosene ora di casa per apprendere le prime lettere, e or dalla scuola tornando, cominciò per sollazzo, e non sentendo ancora se stesso, a segnare le prime linee delle umane (3) sembianze? In qual tempo, in quali anni, e per quali circostanze gli fu dal padre concesso, di seguitare l'inclinazione (4) a cui lo spingea la natura?

In fine qual fu la bottega, che giovinetto l'accolse; e chi fu il primo, che in mano gli pose quella matita sottile, da' cui primi tratti s'accorge il maestro, se il discepolo inalzerà da terra al cielo l'intelletto, o se come nella Scuola di Pittagora, dovrà inviarsi (5) all'aratro?

Nessuna voce risponde, come se fossimo in mezzo di Ercolano e Pompeja: nessuna memoria ricorda il luogo, dove ei nacque; nessuno di quei monumenti preziosi, dal Vasari citati, più si vede nella sua patria: e per maggiore sventura, è perduta, distrutta, o trafugata quella stessa vecchia che fila, dipinta con tal espressione e verità, che pervenuta sino ai nostri giorni, restò impressa nella mente di (6) chiunque ebbe in sorte vederla!

Sicchè, senza notizie de' suoi primi lavori; senza memorie sui particolari della sua vita in patria; convien contentarsi dell'eccellenza dell'opere fatte di poi, senza essere istrutti sui modi, che lo condussero a quel grado.

Il Vasari pone la sua morte nel 1447: e sì nella prima, sì nella seconda edizione scrive che visse soli 26 anni: dal che deriverebbe la conseguenza, che fosse nato nel 1421; ma ciò non può essere pei documenti citati dal Baldinucci. Per quelli sappiamo, che il 7 gennajo del 1421, prese in Firenze la matricola di pittore (7), come era necessario in quei tempi, per esercitare qualunque siasi arte; che nel 1423 fu ricevuto nella Compagnia de' pittori di San Luca; e finalmente che nella sua portata del Libro dell' Estimo nel 1427, egli medesimo apparisce aver detto ai ministri di quello, d'essere in età di 25 anni.

Ciò stabilito, siccome non può mettersi in dubbio ch'egli fu posto al suo giungere in Firenze sotto il magistero di Masolino da Panicale, questo non potè avvenire dopo il 1415, anno della morte di lui. Ma siccome quell' anno era il tredicesimo della vita di Masaccio; è chiaro che poco tempo restar potè sotto la sua disciplina, la quale facilmente cominciò fra il 1413 e 1414, cioè mentre contava l'undecimo anno appena; cosa veramente straordinaria, e che parrebbe incredibile, senza l'esempio di qualche altro, ma ben raro (8).

E siccome in quell'età, la mente vergine ancora, più facilmente che nell'altre, apresi alle impressioni degli oggetti esterni, più vivamente le riceve, e più lungamente le

conserva; possiamo ben comprendere come il giovinetto, già invaghito della pittura, se ne dovesse nell'animo sentir crescere tanto maggiormente il diletto, quanto nuove, grandi e mirabili dovevano comparirgli le opere del maestro, che furono le prime a cadergli sotto gli occhi.

E poichè la stima, in che venuto era Masolino, per le pitture cominciate nella Cappella dei Brancacci, gli procurava già molte lodi, queste dovevano essere un grande sprone al suo cuore, per volgerlo alla speranza di fare più di lui, per ottenerle maggiori.

E tanto più doveva sperarlo, in quanto che il solo suo condiscepolo che sia noto non dava segni (9) di seguir con qualche fiducia di successo il cammino aperto dall'egregio maestro. E quel cammino era grande, nuovo, mirabile, e tale, che senza l'esempio del Ghiberti non sarebbe forse mai stato dischiuso da Masolino.

Ma, come già si è notato, non più di due anni può essere stato Masaccio sotto di esso: che morendo però lasciavagli un'eredità ben feconda; perchè gli dava per maestri quei sommi, che erano stati i maestri di lui.

E qui ben s'intende, che col Ghiberti parlo di Donatello e del Brunellesco. Trovavansi allora questi emuli ed amici ad un tempo, negli anni più belli dell'età loro, e nella più gran forza dell'ingegno; allorchè la mente concepisce con chiarezza; con celerità dispone; e con facilità maggiore eseguisce. Sicchè avevano insieme, e coll'esempio e coi precetti, di che indirizzare alla perfezione uno stuolo intero di artefici, non che uno solo.

Il Vasari non trascura di notare che « la benigna madre « natura costuma quando fa una persona molto eccellente, « di non la far sola.... acciò quelle fatte a sua concor- « renza possano giovarsi nella virtù e nell'emulazione ». E prosegue coll'esempio dei tre summentovati, di Paolo Uccello, e di Masaccio. Nel che parmi che grandemente egli s'inganni; perchè i primi tre furono maestri, non già concorrenti ed emuli di Masaccio; e dai quali egli appre-

se, e fu sua gran sorte di potere apprendere quello, che in minor grado Masolino aveva appreso da loro.

Anzi aggiungerò, che qualora fosse questi più lungamente vivuto, Masaccio forse non avrebbe potuto spiegare così liberamente le ali; e, giovandosi degli esempj di loro nei marmi, trasportare alla pittura le bellezze che le son proprie.

E se buon frutto diedero i semi sparsi da essi nell'ingegno di Masolino, si pensi quello, che naturalmente avvenir doveva in Masaccio, di cui l'ingegno fu tanto più fecondo, e l'immaginazione più vasta. Ma fra i tre, quello, con cui più si strinse, sappiamo essere stato Filippo Brunelleschi.

Si è già nell'antecedente Capitolo accennato, che se questi non adoprò i colori, attese molto alla prospettiva; ed abbiamo dal Vasari, che « trovò da sè un modo ch'ella « potesse venir giusta e perfetta, che fu il levarla con la « pianta e profilo e per via dell'intersecazione; cosa vera- « mente ingegnossima ed utile ..... e che insegnò a Ma- « saccio (10) pittore allor giovane, e molto suo amico ». Sicchè per questa parte, considerando la superiorità dell'ingegno di Filippo sopra quello di Paolo, possiamo riguardarlo come il vero fondatore della prospettiva; insegnato avendone le vere regole, dietro le quali, seguita il Vasari a narrare che « Masaccio gli fece onore..... come « appare negli edifizj delle opere sue ».

Ma, oltre la prospettiva, quello che Tommaso debbe avere appreso da Filippo è la convenienza dell'arte, cioè quel senso raro e squisito di rappresentar le cose come sono il più delle volte; non come sono talora, e quasi per eccezione. E tale squisito senso ei lo aveva mostrato nel giudizio dato del Cristo di Donatello; a cui disse a viso aperto che non il figlio di Dio, ma posto aveva in croce un contadino: giudizio, che comprovò colla dimostrazione e col fatto, scolpendo, e indicando in tal modo all'amico, come si doveva rappresentare la Divinità umanata, nel gran mistero della Redenzione (11).

Ma innanzi a questo avvenimento, ben altro esempio avean dato quei tre, e ben con rinomanza maggiore di quel ch'era avvenuto fra il Gaddi ed il Memmi (12); allorchè, apertosi il concorso per le porte di San Giovanni, quantunque al modello presentato da Lorenzo Ghiberti non fosse molto inferiore quello di Filippo Brunelleschi; « Donato e Filippo stesso ai Consoli con buone ragioni persuasero che a Lorenzo l'opera allogassero..... bontà « vera d'amici..... virtù senza invidia..... e giudizio « sano di conoscer se stessi; onde più lode meritarono, « che se l'opera avessero condotto a perfezione ».

Alla quale narrazione, con giusto affetto, il Vasari aggiunge: « Felici spiriti! che mentre giovavano l'uno all'altro, godevano nel lodare le fatiche altrui! »

E spinto quindi da una giusta indignazione conclude: « Quanto infelici sono ora i nostri! i quali mentre che « nuocono, non sfogati, crepano d'invidia nel mordere « altrui! »

Mosso ed inanimato da tali esempj, si diede Tommaso con sì gran zelo allo studio, che i soli disegni, i quali si conservavano al tempo del Baldinucci, erano in tanto numero, che davano chiaramente a divedere, essersi così fervorosamente applicato all'Arte, da non lasciar luogo ad altro pensiero.

E convien credere che presto cominciasse a dar segni di quello, che sarebbe stato per divenire; perchè intermesso nel 1415, per la morte di Masolino, il lavoro della Cappella dei Brancacci, non si diede a continuare a Paolo Uccello, o all'Angelico, che godevano già di gran fama (13); ma pare che coloro, i quali vi presedevano, aspettassero che il discepolo di Masolino fosse in grado di porvi mano. Felice previdenza! poichè dobbiamo a quella il più gran monumento della pittura italiana, innanzi a Raffaello.

Ed egli intanto, come narra il Vasari, esercitavasi in Firenze a condurre le sue opere con alacrità straordinaria; sicchè in breve spazio di tempo gli valse l'animo di com-

pierne tante quante son quelle, che abbiamo descritte dal Vasari, che non meno di nove ei ne conta (14) di ricche composizioni, oltre due grandi opere a fresco; e senza parlare dei ritratti, ne' quali avanzò quanti lo avevano proceduto. I pochi, che ne rimangono, ne fanno amplissima fede (15). Quando il Vasari scriveva di lui, le opere che descrive perdute non erano; egli avea l'agio di considerarle ogni giorno e quindi possiamo affidarci al suo giudizio su quelle.

E qui è il luogo di notare, e prego i lettori d'averlo ben in mente, che il Vasari potè ingannarsi scrivendo delle pitture sparse per l'Italia, sulle quali anche talvolta giudicò di memoria; ma non poteva ingannarsi certamente su quelle, che si vedevano allora in Firenze, che a suo piacere potea visitare, e che anzi molte volte gli dovean ricomparire alla vista senza cercarle. In tal caso i giudizj d'un artefice come lui sono della più grande autorità. E questo ragionamento, ch'è di tanta evidenza, e che qui non pongo a caso, verrà presto al bisogno.

Da lui sappiamo, « che Tommaso cercò sempre di far « le figure vivissime e con bella prontezza alla similitudine « del vero; .... che fu nelle difficoltà della prospettiva « artificioso e mirabile; .... che più degli altri maestri « cercò di fare gl'ignudi e gli scorti ..... che fu facilissimo e semplice nel panneggiare .... » sicchè, afflitto forse dai morsi dell'Invidia (16), come ci è gran luogo di sospettare, ma stimolato anche più « dall'affezione del- « l'Arte, lasciò la patria, e andossene a Roma ».

E qui è da ricercarsi in quale anno ei vi si conducesse: e se veramente là si trovò col Pisanello, e con Gentile da Fabriano, come il Vasari stesso scrive. Ma per giungere a porre in chiaro questo fatto importantissimo nella sua vita, è necessario primieramente stabilire a quanti anni quella si estese: e se dobbiam credere al Baldinucci, che la fa continuare sino a quarantuno, o al Vasari, che asseverantemente scrive non esser giunta se non se a ventisei.

Il primo lo fa morire nel 1443; ma lo avea fatto nascere nel 1417: il secondo prova per documenti incontrastabili ch'era nato nel 1402: ma non reca poi nessuno argomento per dimostrare che morisse nel 1443. Non basta dunque provare l'anno della nascita; convien provar quello della morte: nè per esso abbiamo altro argomento, eccetto l'asserzione del Vasari, che lo dice sepolto nel Carmine, ma « senza memoria alcuna sopra il sepolcro ».

In questa incertezza, convien dunque ricorrere allo Scrittore il più antico, che abbia parlato di lui: e, per quanto io sappia, di più antichi non ve n'ha del Landino. Nato questi nel 1424 (e in conseguenza di soli ventidue anni più giovine del pittore) dovea ben sapere, quando egli dettò il gran Commento, e quando Masaccio godea della sua più gran riputazione, sino a qual età vivuto era. A trent'anni di distanza, non possono ignorarsi cose sì fatte; come non può ignorarsi fra noi quanto vissero l'Appiani, il Bossi, il Canova: sicchè da tutto questo deriva, che senza documenti, o altre prove in contrario, l'autorità del Landino è irrecusabile.

Egli dunque scrive: « Fu Masaccio ottimo imitatore di « natura..... e di gran facilità nel fare, essendo ben gio- « vane, che morì d'anni ventisei ».

A questa testimonianza di uno, che visse poco dopo di lui, si aggiunge quella d'un letterato di nome Fabio Segni, che visse poco dopo il Landino; il quale, scrivendo in sua lode, lo dice morto sul primo fiore della gioventù (17). Quando si muore a 41 anni la gioventù è passata, non che il primo fiore di essa.

E l'Autore dell'Iscrizione sepolcrale, che gli fu apposta dopo nel Carmine, lo scrisse morto: ANNO ÆTATIS SUÆ XXVI.

Provato che nascesse nel 1402, come appare dai Documenti del Baldinucci, l'anno della sua morte fu il 1428; la sua andata a Roma, poco dopo il venti.

Colà dunque non potè incontrare nè il Pisanello, nè

Gentile da Fabriano, che vi erano verso il 1434; e il Vasari dovè asserirlo sopra una di quelle tradizioni, che non hanno verun documento storico in appoggio.

Giunto a Roma, cominciò dall'eseguire alcune opere, per varie chiese, che scrive il Vasari « essersi tutte smar-« rite nei travagli sopravvenuti a quella città ». Fra queste ne cita egli una particolarmente « in una cappelletta di « S. Maria maggiore, nella quale sono quattro Santi tanto « bene condotti, che pajono di rilievo ..... » e descritta che ha tutta l'opera, conclude, che Michelangelo in sua presenza, la lodò molto; e che, considerando la verità di quei volti, soggiunse: « coloro essere stati vivi ne' tempi « di Masaccio ».

Ma l'opera capitale fatta in Roma fu l'intera Cappella di Santa Caterina nella chiesa di San Clemente. Varie storie della vita della Santa sono ai lati: di faccia è la Crocifissione di G. Cristo, d'assai superiore alle altre.

Malgrado dei ritocchi, quelle pitture sono assai ragionevolmente conservate (18); sicchè quantunque appariscano d'una maniera meno larga di quella, che adottò poi nelle storie mirabili eseguite in patria; non possono però lasciare in dubbio nessuno sulla stravaganza del Baldinucci, che, senza combatterla, riferì l'opinione di Giulio Mancini, dal quale si attribuiscono a Giotto (19).

Il Lanzi, parlandone, se ne sbriga con dire « che l'ope-« ra è bella, per quei tempi »: ma di questa opinione però non sono certamente coloro, i quali (non potendo condursi a Firenze, alla Cappella Brancacci) di studiare non isdegnano e disegnare quella di San Clemente; avendo in essa il Fiorentino Maestro cominciato a dar saggio di come intendeva la rappresentanza degli affetti dell'animo, negli atti e ne' moti delle persone.

E prova ne sieno le poche figure, tolte dalla grande storia della Crocifissione, che riporto di contro. Di esse tanto si mostra invaghito il D'Agincourt, che dopo aver lodato come meritavano le pitture di Firenze, prosegue a dire:

« Bellezze dello stesso ordine facevansi ammirare negli « affreschi, de' quali Masaccio adornò la Cappella di S. « Clemente (20) di Roma ». Nella qual sentenza io non voglio riconoscere la fallacia dell'opinione, che, a dir vero non è piccola; ma solo quella certa parzialità, quel più caldo affetto, e quella preferenza che diamo ai nostri amici vicini, a scapito anco dei più meritevoli, perchè lontani.

Parlando poi del gruppo, che ho riportato, dice « esser « pieno dell' espressione d' un dolor profondissimo ». E questo è giudizio d'uomo che conosce il bello; che sa comprenderlo colla mente, e che lo sente nel cuore.

Compiute le pitture di San Clemente; tornato in patria Tommaso, gli fu data subito a terminar la Cappella del Carmine: dove per saggio dovè prima dipingere un San Paolo, come per saggio avea dovuto Masolino dipingere avanti un San Pietro; ottimo divisamento usato dai nostri antichi, presso i quali ascendevasi a gradi, e non a salti; sicchè raramente vedevasi un artefice preposto ad un'opera, che non la conducesse a termine con convenienza, e che tradisse così le speranze di chi glie l'aveva allogata.

Se questo San Paolo fosse ancora in piedi, e se non fosse stato col San Pietro di Masolino, atterrato (21); si potrebbe cominciar da quello a considerare qual miglioramento avea fatto nell'arte, collo studio a Roma dei monumenti antichi; che là si trovavano fin d'allora, in maggior numero, che non erano per anco in Firenze. Il Vasari dice di questo San Paolo « aver nella testa una terribi- « lità tanto grande, ch'e' pare che la sola parola (22) man- « chi a quella figura ».

E nemmeno giudicar si può di lui dalla Sacra famosa del Carmine (23) stesso, dipinta in questo tempo a chiaroscuro, nel chiostro del convento, e che atterrata anch'essa, per le grandi lodi datele dal Vasari ha lasciato un grandissimo desiderio in tutti gli amici, e coltivatori dell'Arte.

Non resta dunque a parlarsi, se non delle pitture, che per sorte in ottimo stato si conservano della Cappella Bran-

cacci. Il Lanzi adopra per essa la nota frase di Plinio *Jam perfecta sunt omnia:* e certamente non potevasi usar più a proposito, e con maggior convenienza.

Ma di quante sono le storie di questa famosa Cappella, certamente la più sublime, la meglio disposta nella composizione, quella in fine, che al di sopra dell'altre merita il titolo di Perfetta, è la scena, in cui si rappresenta San Pietro e Paolo dinanzi a Nerone. « L'Imperatore sul suo « trono, scrive il D'Agincourt (24), ha quasi tutta la mae- « stà, che l'arte antica presta a'suoi imperatori sopra le « più belle medaglie: Pietro e Paolo sul punto d'esser « condannati a morte, si difendono senz'arroganza e sen- « za bassezza . . . . ed il Pretore ascolta la sentenza nella « silenziosa immobilità, che dee ispirar la presenza del « tiranno ».

Questa mirabil composizione è da me riportata di contro. Prego quei lettori, che non l'hanno in mente, di ben considerarla, prima di proseguire.

Ciò fatto, non apparirà esagerata sentenza quella, che aggiunge il D'Agincourt, che « Masaccio vi si mostra su- « periore a quanto era stato fatto avanti di lui ». Ma, siccome prosegue con eccesso di lode, « che in nulla vi re- « sta al di sotto di tutto quello, ch'è stato fatto di poi; » ne verrebbe la conseguenza, che non solo quell'Autore, per ogni conto rispettabilissimo, ma con esso tutti coloro, i quali stimano aver Masaccio fatto fare alla pittura quel gran passo, che riunisce Giotto a Raffaello, si sarebbero ingannati, allor che si provasse che non Masaccio, ma Filippino Lippi fosse l'artefice di quella mirabile storia.

Pure, questo è quello, che nello scorso anno è stato impreso a provare da un uomo dotto, studioso, e versatissimo nelle Belle Arti, il Dottor Giovanni Gaye; di cui duolmi, che abbia dovuto l'Europa così per tempo compiangere la morte immatura.

La fama dell'uomo, e l'apparenza degli argomenti ha potuto indurre molti in errore; ma, siccome parmi che

con un esame accurato la verità trionfi; rimettendo la controversia alla nota (25), prosegue a dire, e stabilisco; che primo vanto di Masaccio in queste pitture sia d'aver dato a Raffaello l'ispirazione, per la cacciata dei primi padri dal Paradiso terrestre.

E qui parmi che nessuno abbia considerato come questa cacciata, e la rappresentanza nel lato opposto del peccato commesso, si leghino alle storie di San Pietro; che fu il primo propagatore degli effetti della Redenzione.

Se il Vasari, nella Vita di Domenico del Ghirlandajo, in una storia del Coro di S. Maria Novella, scrive che « un « ignudo gli fu allora lodato, per non se ne usar molti »; che dovremo noi dire delle quattro figure, dipinte due terzi di secolo innanzi?

E lodatissimo è il nudo pure di colui, che ricevendo il battesimo « trema tutto assiderato dal freddo.... condotto « con bellissimo rilievo, e dolce maniera.... tenuto dagli « artefici vecchi e nuovi in riverenza ed ammirazione ». Chiunque visita la Cappella Brancacci ne può far fede.

Nè lascerò sotto silenzio il San Pietro liberato di carcere dall'Angelo, dove il Soldato dorme veramente, con un riposo, che di quanti riguardanti lo contemplano, nessuno teme ch'ei possa per allora destarsi.

Ma soprattutto è degna della più grande ammirazione la storia de' SS. Pietro e Paolo; dove Masaccio, togliendo quanto dovea dall'antico, non è caduto in quella secca imitazione, che fa comparir molte volte le figure siccome statue dipinte. Nerone vi si mostra come vedevalo il popolo Romano sopra il soglio imperiale; mentre le altre figure sono così ben fra loro aggruppate, così ben disposte, così vere, che dimostrano anche oggi la ragione, per cui meritarono l'onore immenso d'essere imitate da Raffaello, e studiate da Leonardo, da Andrea, dal Frate, dal Perugino, e da tanti e tanti altri minori (26). V. la Tav. di contro.

Sicchè può concludersi, che a lui si debba la gloria d'ave-

re ottenuto e dato saggi più che ogni altro di grandiosità nel disegno, di semplicità nella composizione, d'effetto nel rilievo, di varietà nelle attitudini, di vivacità nelle teste, d'intelligenza negli scorti, di prontezza nei moti, di maggior forza nel colore, e d'una tal giusta maniera di piegare le vesti, che collocate sembrano sui corpi, e non dipinte. La stessa sua ultima Storia, che vedesi intagliata di contro, e che fu terminata da Filippino, n'è grandissima prova.

E tutto questo potè ottenere nella verde età di ventisei anni! Che sarebbe egli mai divenuto, se gli avesse il Cielo concesso di giungere almeno a quella del Sanzio? Ma, riflettendo all'immaturo suo fine, si è colpiti dal più gran rammarico, per l'incertezza in cui ne lascia la storia della cagione della sua morte.

Ah! se veramente, come il Vasari sospetta, quest'incomparabile Artefice morì di veleno; fu quello il più gran misfatto, che abbia l'invidia mai fatto commetter fra gli uomini.

NOTE

(1) La statua di Barduccio Cherichini (posta a lato di quella di Francesco Soderini giovine) nel Campanile del duomo di Firenze, e di tal verità, che il Vasari così scrive: « Per questa figura, nominata il Zuccone (perchè è « tutto calvo) per esser tenuta cosa rarissima e bella quanto nessuna che « facesse mai, soleva Donato quando voleva giurare, sì che gli si credesse, « dire: Alla fè ch'io porto al mio Zuccone: e mentre che lo lavorava, guar- « dandolo, tuttavia gli diceva: Favella, favella ec. »

(2) Il Valdarno di sopra, dove è la Terra di San Giovanni patria di Tommaso. « E perchè non volle mai pensare in maniera alcuna alle cure, o cose « del mondo, e non che altro al vestire stesso .... fu da tutti detto Masac- « cio ». *Vasari*.

(3) Come fanno i ragazzi, che hanno disposizione alla pittura.

(4) Suo padre era notaro, e tale probabilmente avrà voluto che fosse il figlio.

(5) Come scrisse il Mazza:

« Oh! tre fiate avventurosa e quatro,
« Pittagorica Scuola, alle cui porte,
« Ite lungi, era scritto, ite all'Aratro ec.

(6) Il Vasari scrive, che in San Giovanni a'suoi tempi si vedevano « al- « cune figure fatte da lui nella sua prima fanciullezza »; e in quanto alla Vecchia, che fila, la cita il Padre della Valle, nelle sue Note al Vasari di Siena, T. III, pag. 117; e dice che la vide nel 1779. Io ne ho fatta fare inutilmente ricerca. Molti si ricordano d'averla veduta; ma nessuno sa dove sia. Per me sono persuaso, che quando meno si attenderà, la troveremo citata nel Catalogo di qualche Galleria di Alemagna, o di Russia.

(7) Vedi il Tomo V, pag. 293, dove sono citati tutti questi Documenti. Il Sig. Gaye, nel T. II del Carteggio d'Artisti, ha riportato l'ultimo.

(8) Michelangelo cominciò la sua di 16 anni.

(9) Paolo Schiavo, nome appena ora noto.

(10) Nella Vita del Brunelleschi.

(11) Tutti conoscono questa storia, lungamente narrata dal Vasari nella Vita di Donatello. Il Cristo del Ghiberti, cosa rara e perfetta, è nella Chiesa di S. Maria Novella; quello di Donatello è in Santa Croce.

(12) Quando il Gaddi cedè al Memmi per dipingersi parte del Cappellone degli Spagnuoli.

(13) Aveva già l'Angelico terminato di dipingere il Capitolo di San Marco in grandi figure.

(14) Se ne vegga la nota nel Vasari e nel Baldinucci.

(15) Fra gli altri quello d'un vecchio nella Galleria di Firenze dipinto sopra un tegolo. L'altro, creduto il suo proprio, tanto encomiato dal Lanzi, è stato pulito, ed è comparsa opera incerta, è forse di Pier di Cosimo.

(16) « Non sentendosi in Firenze a suo modo » *Vasari*.

(17) « *Invida cur Lachesis primo sub flore juventæ*
« *Pollice discindis stamina funereo?*

Si può vedere il resto in fine della Vita del Vasari.

(18) Le figure della volta sono intatte.

(19) E di più fatte nel 1298!

(20) T. IV, pag. 438. Dubita anche il D'Agincourt se fossero queste fatte prima, o dopo quelle del Carmine; ma su ciò non può esser incertezza.

(21) Per rifare la cappella di S. Andrea Corsini.

(22) Era Bartolommeo Angiolini ritratto di naturale, come scrive il Vasari.

(23) Essa è indicata, più che riportata, nel frontespizio del Libretto sulla Canonizzazione di S. Andrea Corsini, con intaglio di Stefanino della Bella. Il Lanzi dice d'averne veduto un disegno in Milano dal Professor Fontana. Io ne ho fatto far ricerca presso gli eredi, ma finora inutilmente.

(24) T. IV, pag. 435.

(25) Poche volte certamente nel corso di questa Storia m'avverrà d'esser dispiacente di combattere un'opinione come la presente. Dottissimo era il Dottor Gaye; ma la verità debbe andare innanzi a tutto. Ecco dunque le sue parole, alle quali verrò rispondendo. Si trovano nel Tomo II del Carteggio d'Artisti, a pag. 469 e segg.

GAYE

Credo che nel Tomo I, pag. 581 *mi sia riuscito di restitnire a* Filippino *un quadro, che finora si stimava opera di Domenico Ghirlandaio; cercherò adesso di rendere al suo vero autore, cioè al medesimo* Filippino, *un lavoro di molta maggior importanza ed estensione, il quale da Tom. Patch, dal d'Agincourt, dalla Etruria Pittrice, dal Lasinio ed ultimamente dal prof. Rosini è stato attribuito al* Masaccio. *È questo nella celebre cappella* Brancacci *quel maraviglioso affresco, a parer mio il più bello che vi sia in Firenze, rappresentante S. Pietro e S. Paolo dinanzi al proconsole (Nerone). Nella parte inferiore della parete, che resta a man destra di chi entra, è esso preso in mezzo dall'Angelo che libera S. Pietro dalla carcere e dal martirio del medesimo Santo. Per dimostrare che detta storia sia opera di Filippino, ora non mi gioverò della ben manifesta diversità di stile, che passa fra questo lavoro e fra le opere autentiche del Masaccio ivi esistenti, nemmeno addurrò in favore della mia opinione le parole del Vasari, il quale diventa un po' confuso nel suo racconto, benchè dia nel segno.*

RISPOSTA

Vedremo che il Vasari non solo non è confuso, ma che anzi non poteva essere più chiaro e preciso.

E in quanto alla diversità di stile, non solo me ne rimetto ai periti dell'Arte, che ho interrogato, ma invocherò l'evidenza ch'è al di sopra d'ogni opinione.

GAYE

Mi ristringo ai fatti soli somministratimi dalla stessa pittura. Io credo che Francesco Bocchi e Tom. Patch, specialmente quest'ultimo che pubblicò la testa d'un giovane per il vero ritratto del Masaccio, siano stati i primi ad attribuire l'anzidetta storia a questo pittore. Anch'esso, fatto alla spera, forma nell'angolo destro insieme col suo maestro Botticelli, rappresentato in profilo e con berretta in testa, in modo sì modesto e pure sì convenevole quel bel gruppo, il quale non solo da Raffaello nelle Stanze del Vaticano, ma pure da Luca Signorelli nel Duomo di Orvieto, è stato imitato.

RISPOSTA

Lasciando il Patch; che per noi non rileva, il Sig. Gaye s'inganna sul conto del Bocchi. L'ho sott'occhio dell'edizione del 1592: nè alle pagg. 154 e 155, dove parla della Cappella Brancacci, si fa parola della storia dei SS. Pietro e Paolo dianzi a Nerone. Bensì da lui si conferma l'opinione della morte di Masaccio a ventisei anni. — E a pag. 160 dell'edizione del 1677 colle Giunte; il Cinelli usa presso a poco le stesse parole del Vasari, che troveremo più a basso.

GAYE

Or basti sapere che l'unico autentico ritratto che ci rimane del Masaccio, quello stesso descritto e dato dal Vasari nella vita del detto pittore, è quell'uomo col mantello rosso, in età virile, colla barba e con la testa scoperta, in tre quarti di profilo (fatto allo specchio), *il quale è l'ultimo a man destra di chi guarda la storia dell'altra parete,* ove S. Pietro per pagare il tributo cava i danari dal ventre del pesce. *Stabilito ciò, il giovane pubblicato da Patch, non può essere il Masaccio, è egli anzi* Filippino *medesimo, quegli appunto che ci dà la stampa dal Vasari.*

RISPOSTA

Poco importa alla questione presente se il Ritratto dato dal Patch sia, o no quello di Masaccio: ma importa grandemente di stabilire, che le brutte teste dei Ritratti dei Pittori riposte dal Vasari nell'edizione del 1568, intagliate in legno, non possono, per mancanza di arte, dar norma a verun giudizio. E dirò di più, che siccome quel Ritratto, messo innanzi alla Vita di Masaccio, mostra un uomo di età virile, non poteva il Vasari, se pur non era stolto, darlo per quello d'un giovine, che fa morire a 26 anni. La colpa dunque di tal contradizione debbe ascriversi a que' brutti legni.

GAYE, in nota

« *Ritrasse se stesso così giovane come era, il che non fece altrimenti nel resto della sua vita, onde non si è potuto avere il ritratto di lui di*

età migliore». *Parla il Vasari in questo passo già dell' altra storia da me accennata (S. Pietro e S. Paolo dinanzi al proconsole), benchè sembri alludere al risuscitamento del ragazzo; il nome di* Ant. Pollaiuolo, *che precede, non ne lascia dubbio alcuno. La descrizione del Vasari è, come già dissi, confusa e fatta non dalle pitture medesime, ma di memoria e a tavolino.*

RISPOSTA

E qui, per mostrare che vero non è quanto si asserisce *sulla confusione della narrazione*, la quale anzi è ordinatissima, convien riportarla tutta intera, come si trova in principio della Vita di Filippino.

« Costui, nella sua *prima gioventù* (notisi bene questa circostanza) diede fine alla cappella de' Brancacci nel Carmine in Fiorenza, cominciata da Masolino, e *non del tutto finita* da Masaccio (si noti la frase) per essersi morto. Filippo le diede di sua mano l' ultima perfezione, e vi fece il *resto* d' UNA *storia* che mancava, dove San Piero e Paolo risuscitano il nipote dell' Imperatore. Nella figura del qual fanciullo ignudo ritrasse Francesco Granacci allora giovanetto: e similmente Messer Tommaso Soderini Cavaliere, Pietro Guicciardini padre di Messer Francesco, che ha scritto le storie, Piero del Pugliese, e Luigi Pulci Poeta; parimente Antonio Pollajolo, e se stesso così giovane com' era (il che non fece altrimenti nel resto della sua vita, onde non si è potuto avere il ritratto di lui in età migliore) ».

E qui soffermiamoci a considerare, se v' ha frase, dove sia ombra di confusione. E certamente nessuno saprà vederla. Ora il Dottor Gaye vorrebbe, che tra *Luigi Pulci Poeta;* e — *parimente Antonio Pollajolo e se stesso*, il Vasari abbia fatto un salto, ed entrato a parlare della Disputa innanzi a Nerone, ch' è dipinta nella PARETE DI CONTRO della Cappella. Cosa inverisimile, che non ha fondamento, e che vien contradetta da quanto subito egli scrive, continuando:

« E nella storia che segue la risurrezione del Nipote dell' Imperatore; (notisi bene, che non dice nella storia *di contro* come avrebbe dovuto dire, se egli avesse inteso di parlare della Disputa innanzi a Nerone;) « ritrasse « Sandro Botticello suo maestro, e molti altri amici e grandi uomini ec. »

Dalla qual narrazione, certamente non confusa del Vasari, resulta, che Filippino non fece nella Cappella del Carmine, se non se *il resto d'* UNA *Storia*, che *mancava*, quando morì Masaccio: che in questa fece il gruppo di figure, che sta intorno al fanciullo risorto (V. la Tav. a pag. 186) e che più là, dalla stessa parte, *nella storia* CHE SEGUE, (dove si vede S. Pietro assiso colle mani giunte) ritrasse Sandro Botticelli, e altri ec.; che sono gli ultimi cinque dritti, dopo i tre che si vedono in ginocchio dinanzi a S. Pietro.

Può dunque la narrazione del Vasari esser più chiara? E vedremo poi che questo non è tutto.

GAYE, in nota

Ciò che gli accadde nella descrizione dalla prima Stanza di Raffaello, cioè di nominare persone come esistenti in un affresco mentre che si trovano in un altro, gli avvenne anche questa volta: secondo lui si do-

vrebbe trovare il Botticelli *nella storia del martirio di S. Pietro, benchè ivi non sia alcuna testa che rassomigli a quella pubblicata da lui medesimo sotto questo nome.*

RISPOSTA

La cosa è differente. Poteva il Vasari ingannarsi, e s'ingannò scrivendo di memoria sopra pitture lontane: ma non poteva ingannarsi sulle più famose pitture di Firenze, e che aveva sott' occhio. Il Ritratto del Botticelli poi debbe cercarsi nella storia indicata, e non nel martirio di S. Pietro.

GAYE

Di più riconosco in quell' uomo a sinistra del proconsole, voltato colla sua testa, coperta d' una berretta rossa e sì espressiva, verso i due Santi, il ritratto di Antonio Pollaiolo, *quello stesso che fu copiato e pubblicato dal Vasari. Il Masaccio, nato nel* 1402 (vedi Tom. I pag. 115) *morì secondo il Vasari nel* 1443, *quando Antonio Pollaiuolo, nato o nel* 1431, *o nel* 1433 (vedi ivi pag. 265), *contava appena* 10 *anni; ritratto d' un uomo di cinquant'anni e più, è quello, di cui ora si parla. Quest'età del Pollaiuolo ci porta verso l' anno* 1481, *e ci fissa così l' epoca dell' affresco, la quale da un' altro indizio ancora credo di poter inferire.*

RISPOSTA

Dimando perdono alla memoria dell' illustre Autore; ma chiunque può chiarirsi, che questa non è che un' induzione, paragonando quella testa col Ritratto dato dal Vasari nell' edizione del 1568, sul quale per altro ripeto, a motivo dei brutti intagli, quanto scrissi di sopra.

GAYE

Sappiamo dal Vasari che il ragazzo ignudo, risuscitato da S. Pietro e S. Paolo, (storia che si vede nella parte inferiore della parete dirimpetto) è il ritratto di Francesco Granacci *pittore, il quale, per quanto si vede, era allora giovanetto di circa undici anni. Nato nel* 1469, *come abbiamo rilevato dalla denunzia della sua madre, dovette egli entrare nell' anno undecimo della sua vita nel* 1480, *epoca che segna il principio di questo lavoro di Filippino, dal quale il Masaccio viene in conseguenza escluso.*

RISPOSTA

E tutto questo discorso nulla ha che fare colla questione.

GAYE

Ed in fatti non vi è luogo ove la diversità dello stile, che separa l' un dall' altro questi due pittori, sia tanto manifesta ed evidente quanto a Firenze in questa storia, di cui la metà fu dal Masaccio eseguita, ed il resto, il ragazzo e le dieci figure che lo circondano, da Filippino.

RISPOSTA

Nessun dubbio v' ha, che la differenza non vi apparisca; ma non certamente alla maniera con cui l' intende il dotto Autore. Si esamini la Tavola a pag. 186; e si vedrà che le cinque figure a sinistra, in piedi, che sono certamente di Masaccio, hanno una grandiosità, che lascia ben addietro quelle, che son poste tra San Pietro e il fanciullo che resuscita, e che appartengono

a Filippino. Di più, chi ci dice, se Masaccio, non avea lasciate le sue figure disegnate sul muro di terra rossa, come allora costumavasi, e come ne abbiamo la prova nella Coronazione della Vergine sopra la Cappella Aulla nel Campo Santo di Pisa?

Ma due prove, non soggette a contestazione, verranno in appoggio a dimostrare l'insussistenza dell'opinione del Dottor Gaye: la prima sarà la Tavola LIX della prima edizione, dove rappresentasi il Quadro della Badia Fiorentina, dipinto da Filippino dopo la storia della Cappella Brancacci: di cui ciascuno potrà fare il paragone colle opere di Masaccio: e la seconda prova sarà la Tavola LXVIII, dov'è la storia famosa del San Tommaso; da lui dipinta nella chiesa della Minerva in Roma, venti anni e più dopo le opere di Firenze. Se ne faccia il paragone colla Tavola XXXV; e si riconoscerà quanto la prima sia per ogni conto inferiore alla seconda. E qual maraviglia? Filippino fu un artefice valente, e Masaccio un Genio.

E questo basterebbe, se non avessimo una prova istorica ben assai più trionfante. Or prego i miei Lettori di raddoppiar d'attenzione.

Vogliano essi sapere di dove il Dottor Gaye ha tratto questa, che chiama *Restituzione* a Filippino del *più maraviglioso affresco di Firenze?* — Da uno sbaglio del Vasari.

Leggasi quanto segue, T. I, pag. 514 dell'edizione del 1550: « Nella sua « prima giuventù diede fine alla cappella de' Brancacci del Carmine di Fio- « renza, cominciata da Masolino, e non finita da Masaccio, per la morte « sua: e così Filippo di sua mano la ridusse a perfezione insieme con un « resto della Storia, quando S. Pietro e S. Paolo risuscitano il nipote del- « l'Imperatore; e *quando S. Paolo visita S. Pietro in prigione; così tutta « la disputa di Simon Mago e di S. Pietro dinanzi a Nerone, e la sua « Crocifissione. E in questa Storia ritrasse sè e il Pollaiuolo.* »

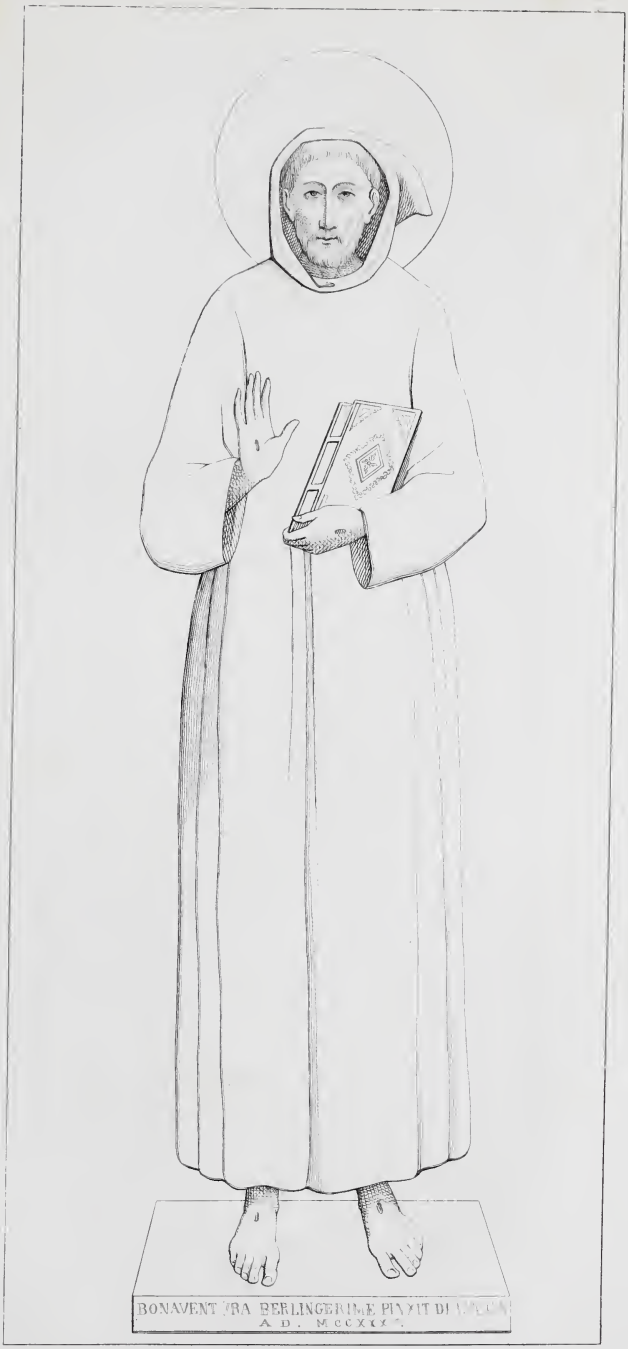
Il Vasari, senza farvi grande attenzione, aveva così creduto, e quindi così scrisse nell'edizione del 1550: ma facilmente avvertito da qualcuno di coloro, che conoscevano i veri autori (e forse da Michelangelo stesso, che vi aveva studiato) corresse l'errore nella seconda, cangiando la narrazione, e descrivendo il lavoro di Filippino, con quella chiarezza, che si è veduto. E siccome non può darsi prova maggiore d'un error manifesto, quanto è la ritrattazione dell'Autore stesso, che avea promulgato l'errore; il Vasari, che assegna nella prima edizione quel *maraviglioso affresco* a Filippino, e che glie lo toglie nella seconda, forma la dimostrazione più inconcussa che quello appartiene a Masaccio.

N. B. Il restante di questa controversia, propugnata da altri, si vedrà in fine del Capitolo VII del Tomo seguente, dove si parlerà di Filippino.

---

(26) Ad onor suo debbonsi qui notare i nomi di quanti vi studiarono, che, oltre i nominati, furono: il beato Angelico, Fra Filippo, e Filippino Lippi, Alessio Baldovinetti, Andrea del Castagno, Andrea del Verrocchio, Domenico e Ridolfo del Ghirlandajo, Sandro Botticelli, Mariotto Albertinelli, il Granacci, Lorenzo di Credi, il Rosso, il Franciabigio, Baccio Bandinelli, Alonzo Spagnuolo, Jacopo da Pontormo, Perino del Vaga, e Toto del Nunziata.

Così il Vasari, in fine della Vita di Masaccio. Alcuni vi aggiungono Luca Signorelli, e Gentile da Fabriano.


BONAVENT FRA BERLINGERIUS PINXIT DI
A D. MCCXX

APPENDICE

AL CAPITOLO SECONDO

TOMO I, PAGG. 102 E SEGG.

I lettori hanno veduto quanto ho esposto riguardo al San Francesco dipinto da Bonaventura Berlingieri Lucchese, che stava già in Guiglia, presso Modena, ora in Modena presso la famiglia proprietaria del Quadro. L'intaglio è riportato di contro.

Lo dichiarai copia d'un quadro esistito, e dipinto da quell'Artefice nel 1235.

Adesso nella chiesa di S. Francesco in Pescia si è scoperto il Quadro originale col nome dell'autore in caratteri un po' consunti, ma proprj del tempo (mentre quelli della copia sono Latini come ciascun vede), e coll'anno in Numeri Arabi, ugualmente del tempo.

La scoperta dunque di questo originale è la chiara prova che quello di Guiglia, ugualmente che l'altro del Vaticano, riportato dal D'Agincourt, sono copie.

Del resto, siccome nessuno aveva impugnato l'esistenza del pittor Berlingieri, siccome le due copie facevano prova di più dell'esistenza del Quadro originale, la scoperta di esso in Pescia nè aggiunge nè toglie ai meriti dell'Artefice Lucchese, che fu posteriore a Giunta Pisano, e non fece Scuola.

RECAPITOLAZIONE

Ignoro se al mio grande affetto per l'Arte, che non mi ha fatto risparmiare spese, ricerche, e travagli per giungere a quel meglio che da me si poteva; o se, come forse temo, al solo benefizio della Fortuna, debbo attribuire l'onore, che volle farmi la Quarta Classe del R. Istituto di Francia, di prendere in considerazione questa Storia, commetterne un Rapporto, udirlo con benevolenza, e approvarne le Conclusioni (1).

E certamente meriterei la taccia d'ingrato, se come pubblica fu la dimostrazione di favore, pubblica non fosse la mia riconoscenza. E questa, più altamente ch'io posso, dichiarando in parole, spero di poter maggiormente dimostrare colle opere, raddoppiando di zelo e di cure per le parti che restano a compiersi del mio penoso lavoro.

E siccome all'approvazione dei sapienti è parte di gratitudine il corrispondere con seguirne i consigli, dove interamente contrarj non sono alle convinzioni proprie; poichè richiamato venni all'esame di qualche antica pittura, che avea creduto di poter lasciare inosservata o perchè parevami di poca importanza, o perchè apparteneva chiaramente allo Stile Greco, o Greco-Italo; rivolto a considerare di nuovo quanto potea crescer lustro alla presente Storia, mi risolvetti d'aggiungere alla prima edizione quattro Monumenti de' quali andrò facendo adesso parola.

È il primo un Exultet del IX, e forse anche del Secolo VIII, che trovavasi nascosto fra vecchie pergamene dell'archivio di questa Primaziale. Le figure sono monocratiche,

opera indubitatamente di greco artefice, ma singolarissima e rara; sì che credo prezzo dell'opera d'offrirne di contro la Crocifissione (2), trattandosi di età sì remota.

Per gli altri tre basterà la descrizione seguente.

Il secondo è un Cristo storiato, che si vede nel Duomo di Sarzana, opera d'un artefice, che dal nome pare italiano, e che porta, senza timor di moderna impostura, l'anno 1138 (3).

Il terzo è il Mosaico del Duomo di Spoleto, che ha l'anno 1207, e il nome dell'Autore (4). Ciò me lo fece preferire a quello di S. Frediano di Lucca, ch'è più antico d'un secolo.

In fine credei dover dare per quarto la Discesa dello Spirito Santo, dipinta nell'alto della Croce, che viene attribuita comunemente al maestro di Giunta, di cui fu parlato a pag. 60 del Proemio; e che conservasi in Pisa nell'antichissima chiesa, detta ora di San Pierino. Vedasi la Tavola E della prima edizione.

L'Exultet del IX Secolo stabilisce sempre più l'esistenza in Pisa di Pittori greci fino dal tempo anteriore all'inalzamento della sua mirabil Cattedrale. Il Cristo di Sarzana e il Mosaico di Spoleto mostrano, come io aveva detto nel Proemio, (pag. 50) che sempre vi furono Italiani Pittori, ma che senza nome illustre, senza degne opere, e senza lasciare Scuola, non hanno dritto che da lor si cominci la Storia della Pittura Italiana. Sempre più dunque si convalida la giustezza di quanto esposi, che Giunta fu il primo Artefice, che tentasse d'uscire dalle orme battute dai Greci; che Pittore nel 1202, e Maestro nel 1210, lasciò una Scuola che fioriva quando Cimabue fu chiamato in Pisa; Scuola che continuò dopo la sua morte, e che terminò come si è veduto colla caduta della Repubblica.

Una lieve obiezione, più che un'opposizione, di qualche importanza potea rimanere nel Cristo di S. Fermo Maggiore di Verona, tanto celebrato dal Marchese Maffei, le cui parole furono da me riportate a pag. 150 del Primo Volume.

L'opinione del Marchese, che fosse cioè dipinta quella

caelorum exultent diuina mysteria
& pro tanti regis victoria tuba inton&
salutaris

Crocifissione anteriormente a Cimabue, deriva dal « ve-« dersi il Cristo confitto con QUATTRO chiodi ». Or che dovrà pensarsi da' miei lettori, quando loro dirò che condottomi a visitarla, con altissima maraviglia, e quasi non credendo a' miei occhi, travai, che non con Quattro chiodi, ma che confitto egli è con Tre soli?

La cosa è strana, ma non è per altro men vera. Il lavoro poi non solamente non è anteriore a Cimabue, ma è d'assai posteriore a Giotto, di Scuola Giottesca, e forse opera di Stefano stesso da Verona, ma tra le prime fatte in patria, uscito appena dalla Scuola del Gaddi.

Altro non parmi di dovere aggiungere a questa prima Epoca della Storia della Pittura Italiana; il cui carattere fu altamente religioso; e tal si mantenne per gran tempo.

Risorta, poco dopo il 1200, e affidata interamente a mani italiane, dopo il lungo magistero tenuto dai Greci, le prime pareti, dove potè liberamente spaziare colla fecondità de' suoi pennelli, furono quelle maestosissime della gran Basilica di Assisi. Colà entrando lo straniero si sente compreso da quel rispetto, e maraviglia, che nasce, da non aver nella propria patria nulla di sì grande da contrapporgli: e l'Italiano apprende a misurare il proprio ingegno, con un metro maggiore di quello, che gli suol fornire la sua modestia.

Là, dopo i Greci, furono pittori Pisani, là Fiorentini, là Perugini forse, là Senesi: di là Cimabue, dopo aver cominciato la sua carriera coi pennelli, si conduce a Pisa, per terminarla col mosaico (5); e per ammirare nel Campo Santo i primi stupendi lavori del gran discepolo. Di là Giotto si move, per andare ad incontrar a Padova l'Alighieri, da cui gli saranno rivelati i misteri dell'immaginazione, che senza di lui forse rimasti sarebbero sepolti nella sua mente.

Ma in Pisa, in Firenze, in Assisi ed a Padova, gli argomenti, che si offrivano ai Pittori derivavano dalla fede dei popoli, coadiuvata dallo zelo crescente, che per ogni do-

ve si propagava dall'istituzione dei due famosi Ordini Monastici, fondati da sì pochi anni. D'allora in poi non vi fu città, non terra, non castello, che aver non volesse a stanza i nuovi cenobiti.

In ogni parte si fabbricavano conventi, s'inalzavano chiese: e da ogni parte si chiamavan pittori ad ornarle coi loro pennelli. Esaurita, con variate invenzioni, la rappresentanza dei misteri della Redenzione; succedevano gli Atti degli Apostoli, le Parabole dei Vangeli, e la Vita della Vergine, a pascer l'intelletto ed a riempiere il cuore dei fedeli. Ad esse si univano i fatti numerosissimi delle vite dei Martiri e dei Santi: e la moltitudine illitterata era paga di vedere espressi e rappresentati coi colori quegli avvenimenti, e quelle storie, che legger non poteva nei libri. La pittura, riempiendone le sacre pareti, vi appariva come una ripetizione permanente di quel che al popolo era già stato esposto dai banditori della divina parola.

A tale incitamento un altro ben più possente se ne aggiunse, la fondazione cioè delle Cappelle Gentilizie. Si volle dai grandi del secolo aver nella Chiesa, sovente la più prossima al proprio palagio, un altare dedicato a un Santo, sotto la protezione del quale ponevasi, o era già posta la famiglia. Presso a quello aprivasi una sepoltura, che dovea contenerne gli avanzi mortali. Con religiosa gara, s'arricchivano coi marmi; e si adornavano le pareti coi pennelli dei più famosi maestri. Là sopra i tumuli dei trapassati venivano i discendenti a pregar pace alle anime, che abbandonato avevano la terra: e, rammemorando sovente la loro virtù, dal raccoglimento delle chiese tornavan forse nel mondo col proponimento almeno di divenir per lo innanzi migliori.

A questa gara, dove forse si frammischiava un principio di vanità (e come impedirla fra gli uomini?) si debbono le grandi Cappelle dei Baroncelli, e dei Rinuccini in S. Croce; degli Strozzi in S. Maria Novella (6); dei Brancacci nel Carmine; di cui nell'antecedente Capitolo si è tanto

detto, tessendo le lodi meritate a Masaccio. Là si sollevò sopra se stesso, e vi comparisce anche oggi in tutta la sua gloria. Ma, per la verità debbe aggiungersi, che celebrando i meriti sommi, che s'ammirano in lui: facendo la giusta parte ancora che si debbe alla breve sua vita; considerando gli umili principj da' quali si partiva, l'ingegno, che più straordinario comparisce in quest'Epoca, è Giotto. La Pittura da lui comincia a vestirsi di propria luce nel Campo Santo di Pisa, rifulge in Firenze, in Assisi ed in Padova; e termina col più gran splendore nei mirabili Sacramenti dell'Incoronata di Napoli (7).

A lui dunque si debbe, a giustissimo titolo, la maggior gloria di quell'età; gloria non contestata dagli stranieri, e che viva e grande anco fra noi si mantiene, in questo secolo superbo, e disdegnoso d'ogni antica grandezza. E riguardo come non piccola sorte di questa mia Storia, che mentre la stava dettando, siasi scoperto il Ritratto dell'Alighieri da lui dipinto prima del 1300 nella Cappella del Palazzo del Potestà di Firenze. I lettori non han dimenticato quanto io ne scrissi, sul cominciar di quest'Opera (8); ed or lo veggono tal quale era nella sua gioventù, colla fronte elevata, in aria cogitabonda, con un libro nella man destra, e col Melagrano nella sinistra, simbolo antico della Concordia (9). Fallace augurio per una vita sì travagliata ed oppressa!

Nè poteva, io penso, terminar questa prima Parte della mia Storia, in miglior modo, quanto coll'offrire a' miei lettori dipinta da un grande la Imagine vera di un maggiore. Sorti ambedue dal leggiadro paese, dove il *sì sonava* e quando cominciavano a diradarsi le tenebre dell'ignoranza; peregrinando ambedue, ma con diverso destino, per le italiche terre; furono salutati dai contemporanei come celesti spiriti, che aprivan gli occhi dei volgari alla contemplazione del vero; e riguardati dalla posterità come le due Stelle, che illuminarono l'universo.

NOTE

(1) « E per tutti i riguardi non temiamo d'affermare, che lo zelo del P. « Rosini, animato da una vera passione pel suo argomento, e sostenuto da « un ardente amore di patria, è stato coronato dal più felice successo ». *Seduta del 1 Febbrajo,* 1842. Sono firmati i Signori Couder, Picot, Schnetz, Desnoyers, Nanteuil, Huyot e Raoul-Rochette Relatore.

(2) È stata lucidata sull'originale.

(3) Ecco l'Iscrizione, come leggesi sopra il Capo del Redentore: *Anno milleno centeno terque deno Octavo pinxit Guillelmus et hæc metra finxit.* Fu trasportato a Sarzana questo Cristo dalla chiesa di Santa Maria di Luni.

(4) Il nome è Solsterno, avendomi così assicurato chi l'ha veduto dappresso, e vi si aggiunge dottore. Il nome può essere Italiano, come può esser Greco, ma Greche sono certamente le forme.

(5) Ciò fu nel 1301. Ciampi, Sagrestia de' Belli Arredi, pag. 117.

(6) Tralascio quelle fuori di Firenze e quelle sparse per tutte le chiese d'Italia, per non andare all'infinito.

(7) Ho inteso (e non posso dir con quanta maraviglia) che da taluno ponevasi in dubbio che Giotto ne fosse l'autore. E tal dubbio nasceva dal credersi, che nel Sacramento del Matrimonio fossero effigiate le sembianze della Regina Giovanna e di Andrea di Ungheria suo marito. Ma siccome Andrea quando fu strangolato ai 18 di Settembre del 1345, non aveva che venti anni; non può essere il personaggio, rappresentato da Giotto nel Sacramento del Matrimonio, ch'egli dipinse *barbato*. Se la Sposa rassomiglia alla Regina Giovanna, è un azzardo.

Questo strano dubbio è una delle conseguenze del desiderio d'andar contro a quanto si è creduto e pensato sin qui. Anco quando non vi fosse la testimonianza del Petrarca, quello, che prova la mano di Giotto nei Sacramenti dell'Incoronata, è la semplicità, e la grazia, che nessuno ebbe dopo lui sino all'Angelico. Le parole poi del Petrarca, scrivendo ad un amico, sono le seguenti: « Non trascurate di entrare nella Cappella del Re, dove il « mio compatriotto Giotto, primo pittore del nostro tempo, lasciò grandi « monumenti del suo ingegno e della sua mano ».

Colgo qui l'occasione per aggiungere, che da persona degna di fede mi venne assicurato esser le pitture della Badia di Pomposa nel Ferrarese, non di Giotto ma della Scuola.

(8) Tomo I, pag. 165.

(9) Della Ripa, Iconologia.

INDICAZIONE DEI RAMI

DEL TOMO II.

Pag. 4. La Vergine con Santi, del Segna Senese.
6. La Morte d'Assalonne, porzione del pavimento del Duomo di Siena, di Duccio.
20. Santi di Buffalmacco, in Perugia.
21. Vergine con Santi, di Bertolino da Piacenza.
22. Smalto nel Reliquiario di Orvieto, d'Ugolino Vieri di Siena.
39. Angelo, che conduce un'anima in Paradiso, dell'Orgagna, nel Campo Santo di Pisa.
40. Detto, che conduce due Anime; nella Cappella Strozzi di S. M. Novella in Firenze.
43. Apoteosi di S. Tommaso, del Traini, in S. Caterina di Pisa.
56. Miniatura del Memmi fatta pel Virgilio del Petrarca, nell'Ambrosiana di Milano.
61. Cristo morto, di Giovanni da Milano.
66. Vergine del Memmi, nel Campo Santo di Pisa.
71. Presepio di Stefano.
72. Vergine dello stesso.
75. Apparizione della Vergine a S. Bernardo, di Giottino.
77. Morte di San Macario, di Pietro Laurati (o Lorenzetti), nella Galleria di Firenze.
78. Deposizione di Ambrogio Lorenzetti, nell'Accademia di Siena.
85. Deposizione della Vergine, di Paolo Veneto.
86. Annunziazione, di Lorenzo Veneto.
88. Storia del Vecchio Testamento, di Polidoro Casella, di Cremona.
89. Vergine col Bambino, di Meo da Siena.
90. Vergine con Angeli, d'Incognito Perugino.
— Vergine detta degli Angeli, d'Incognito Romano, nei Sotterranei di S. Pietro di Roma.
101. S. Francesco, che sposa tre sacre Vergini, d'Incognito.
102. Vergine col Bambino d'Angelo Gaddi, in S. Spirito, a Firenze.
109. Trasporto del Corpo di S. Ranieri, di Antonio Veneziano.
110. Deposizione, dello Starnina.

115. Santa Caterina da Siena, di Andrea di Vanni.
116. Varj Santi di Taddeo Bartoli, nel Campo Santo di Pisa.
119. Vergine, con Santi di Taddeo Bartoli, nella chiesa di S. Chiara, in Pisa.
122. Tre Filosofi, del Gaddi, nel Cappellone degli Spagnuoli, in S. Maria Novella di Firenze.
123. Vergine col Bambino, e altre teste, disegnate da Giotto.
131. Vergine col Bambino, d'Incognito Milanese.
133. Maestro Giuseppe, due Devoti.
134. San Sebastiano coi Compagni, di Niccoletto Semitecolo.
135. Il Pianeta di Marte, del Guariento, negli Eremitani di Padova.
145. Coronazione della Vergine, di Simone da Bologna.
146. Probatica Piscina, di Iacopo Avanzi.
147. Martirio di S. Iacopo, attribuito all'Altichieri.
148. Miniatura del Monaco dell'Isole d'oro.
149. S. Matteo, che lascia il telonio, di Matteo di Cambio Perugino.
150. Madonna di Allegretto Nucci.
158. Vergine di Galasso Galassi Ferrarese.
160. Epifanìa, di Lorenzo Monaco.
161. Frammento della Storia d'Isacco di Dello Fiorentino.
162. Vergini del Beato Angelico, e di Dello.
164. Scena del Diluvio Universale, di Paolo Uccello.
166. Guarigione di S. Petronilla, di Masolino da Panicale.
170. Sposalizio della B. Vergine, del B. Angelico.
182. La Vergine colle Marie, di Masaccio, in S. Clemente di Roma.
184. I SS. Pietro e Paolo davanti a Nerone ec. di Masaccio.
185. Resurrezione del Nipote dell'Imperatore, di Masaccio, terminata da Filippino.
195. S. Francesco, di Bonaventura Berlingieri, già in Guiglia, ora in Modena.
198. Crocifisso dell'*Exultet*, nella Primaziale di Pisa.
201. Ritratto di Dante dipinto da Giotto.

INDICE

Capitolo IX. *Progressi della Scuola Senese* . Pag. 3
Capitolo X. *Ultimi anni di Giotto, e propagazione del suo stile* . . . . . » 15
Capitolo XI. *Andrea Orgagna, e la sua Scuola.* » 53
Capitolo XII. *Scuole Fiorentina, e Senese. Taddeo Gaddi, e Simone Memmi* . . . » 49
Capitolo XIII. *Continuazione. Stefano e Tommaso in Firenze; i Lorenzetti in Siena.* » 69
Capitolo XIV. *Stato della Pittura nelle altre parti d'Italia.* . . . . . » 85
Capitolo XV. *Decadenza della Scuola Fiorentina; Fine della Pisana; Continuazione della Senese* . . . . . » 99
Capitolo XVI. *Altre Scuole Italiane, sino ad MCCCCX.* . . . . . » 129
Capitolo XVII. *Risorgimento della Scuola Fiorentina. Paolo Uccello, Masolino, e l'Angelico* . . . . . » 157
Capitolo XVIII. *Tommaso Guidi, cognominato Masaccio* . . . . . » 175
Recapitolazione . . . . . » 197
Indicazione dei Rami . . . . . » 205

LIST OF PLATES.

VOL. II.

	PAGE
Segna Senese, the Virgin with Saints	4
Duccio, Death of Absalom	6
Buffalmacco, Saints in Perugia	20
Bertolino da Piacenza, Virgin and Saints	21
Ugolino Vieri da Siena, Enamel from the Reliquary at Orvieto ...	22
Orgagna, Angel conducting a Soul into Paradise, from the Campo Santo of Pisa	39
„ Two Angels from the Strozzi Chapel	40
Traini, Apotheosis of St. Thomas in St. Catherine's at Pisa ...	43
Memmi, Miniature from Petrarch's MS. of Virgil	56
Giovanni di Milano, Dead Christ	61
Memmi, the Virgin, from the Campo Santo	66
Stefano, the Nativity	71
„ the Virgin	72
Giottino, Apparition of the Virgin to St. Bernard	75
Laurati or Lorenzetti, Death of St. Macarius	77
Paolo Veneto, Deposition of the Virgin	85
Lorenzo Veneto, Annunciation	86
Polidoro Casella of Cremona, Subject from the Old Testament ...	88
Meo da Siena, Virgin and Child	89
Perugian Master, unknown, Virgin with Angels	90
Roman Master, unknown, Virgin from the Catacombs	90
Unknown Master, St. Francis marrying three Holy Virgins ...	101
Angelo Gaddi, Virgin and Child, in S. Spirito's at Florence ...	102
Antonio da Venezia, Transportation of the Body of St. Ranieri ...	109
Starnina, Descent from the Cross	110
Andrea di Vanni, St. Catherine of Siena	115

PAGE

Taddeo Bartoli, Saints from the Campo Santo at Pisa 116
Gaddi, Three Philosophers, from a Chapel in S. Maria Novella at Florence 122
Giotto, Virgin and Child, with Heads 123
Milanese Artist, unknown, Virgin and Child 131
Master Joseph, Two Devotees 133
Nicoletto Semitecolo, St. Sebastian and his Companions ... 134
Guariento, the Planet Mars 135
Simone da Bologna, Coronation of the Virgin 145
Jacopo Avanzi, the Ordeal of the Bath 146
Altichieri, Martyrdom of St. James, attributed to him 147
Monaco dell' Isole d' Oro, Miniature 148
Matteo di Cambio Perugino, St. Matthew leaving the Seat of Custom 149
Allegretto Nucci, the Madonna 150
Galasso Galassi, Ferrarese, the Virgin 158
Lorenzo Monaco, the Epiphany 160
Dello, Fiorentino, Fragment of the Story of Isaac 161
Fra Angelico and Dello, Virgins 170
Masaccio, the Virgin with the Maries, in St. Clement's at Rome ... 182
,, SS. Peter and Paul before Nero 184
,, Resurrection of the Emperor's Nephew, finished by Lippi 185
Bonaventura Berlinghieri, St. Francis 195
Primaziale di Pisa, Crucifixion, from an *Exultet* 198
Giotto, Portrait of Dante 201

v.2